THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V781.3
R867t

Music Library

Brodde Bros.
- MUSIC -
MUSICAL LITERATURE
NEW YORK CITY

This book must not be taken from the Library building.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/traitdesaccordse00rous

TRAITÉ
DES
ACCORDS.

TRAITÉ
DES
ACCORDS,
ET DE LEUR SUCCESSION ;
SELON LE SYSTÉME
DE LA BASSE-FONDAMENTALE ;

Pour ſervir de Principes d'Harmonie à ceux qui étudient la Compoſition ou l'Accompagnement du Clavecin ;

AVEC UNE MÉTHODE D'ACCOMPAGNEMENT.

Pierre Joseph Roussier

Ego nec ſtudium ſine divite venâ,
NEC RUDE QUID PROSIT VIDEO, INGENIUM.
Hor. de Arte Poet.

A PARIS,

Chez M. BAILLEUX, Marchand de Muſique ordinaire du Roi, rue S.-Honoré, vis-à-vis celle des Bourdonnois, à la Regle d'or.

Chez Mᵉˡˡᵉ Castagnery Privilégiée du Roy, A la Musique Royale, Rue des Prouvaires pres la rue S.ᵗ Honoré.

A MONSIEUR

L'ABBÉ ARNAUD,

De l'Académie Françaiſe & de celle des Inſcriptions & Belles-Lettres.

MONSIEUR,

VOUS avez jugé que mon Ouvrage pouvoit être utile, & vous m'avez encouragé à le rendre public. Vos connoiſſances dans la Science de l'Harmonie & dans l'Art de la

372817
V751.3
R867t
Music Lib.

Muſique en général pouvoient ſeules me raſſurer ſur le ſort de ce Traité, & j'ai cru qu'il importoit à ſes ſuccès de publier qu'il a mérité votre approbation. En vous en faiſant l'hommage, MONSIEUR, je ſatisfais aux ſentimens d'eſtime & d'attachement que vous m'avez inſpirés ; je penſe que les Gens de Lettres ne devroient dedier leurs Ouvrages qu'à des Hommes puiſſans, dignes de les protéger, ou à des Sçavans en état de les juger. J'ai l'honneur d'être avec la conſidération la plus diſtinguée,

MONSIEUR,

Votre très-humble & très-obéiſſant Serviteur, ROUSSIER.

PRÉFACE.

LA Partie pratique de l'Harmonie, c'eſt-à-dire celle qui regarde les Accords, leur forme, leur ſucceſſion, eſt encore aſſez généralement ignorée ; nous avons cependant ſur l'Harmonie pluſieurs Ouvrages qu'il ſuffiroit de lire avec attention pour avoir de tous ces objets une connoiſſance même profonde. Mais la plupart des Muſiciens, ſoit amateurs, ſoit profeſſeurs, loin d'être excités par les difficultés mêmes que préſente d'abord la théorie de la Muſique, qui fait partie de ces excellens Ouvrages, en ſont épouvantés, & aiment encore mieux, les uns renoncer au plaiſir d'être éclairés ſur les

cauſes de leurs ſenſations, les autres ſe charger de toute la honte attachée à l'ignorance, que de faire le moindre effort pour parvenir à s'inſtruire.

On me dira ſans doute que jamais la France ne produiſit tant de Compoſiteurs qu'aujourd'hui. J'en conviens : mais parmi cette foule de Compoſiteurs, combien en eſt-il qui poſſédent les Principes de l'Harmonie ? Le dirai-je ? La plupart en ignorent encore juſqu'à la découverte ; d'autres, ſi l'on doit en juger par leurs Ouvrages, n'ont pas même les premiers élémens d'une harmonie purement pratique. L'oreille, c'eſt-à-dire, un certain reſſouvenir, & pour le dire en propres termes, la ſimple réminiſcence de ce qui a frappé leurs ſens, leur tient lieu de ſcience, de principes, & ſouvent même de génie, dans ces productions dont cependant ils ſe diſent & ſe croient les créateurs.

Je ne parle point ici des Accompagnateurs ; il ne faut pas exiger d'eux qu'ils saisissent le vrai des Principes de l'Harmonie, tant qu'ils auront dans l'esprit qu'une telle note, un tel degré du Ton, dans la Basse, doit porter tel accord, ou que tel trait de chant, dans cette même Basse, doit porter telle harmonie (*a*).

(*a*) On revient déja beaucoup de ce préjugé dans les Provinces. La rareté &, si l'on peut dire, la disette des bons Maîtres y produit cet avantage : elle oblige les amateurs & ceux des professeurs qui veulent se perfectionner dans l'Accompagnement, à recourir aux divers Ouvrages de M. Rameau. Les Principes d'Accompagnement sur-tout, qui font partie de son *Traité de l'Harmonie*, & le *Plan d'une Nouvelle Méthode*, du même Auteur, font, de ceux qui étudient l'un ou l'autre Ouvrage, comme autant d'Eleves de cet habile homme, tant pour la façon d'accompagner, que pour l'idée même qu'on doit se former de l'Accompagnement. Les amateurs de la vraie harmonie doivent sou-

J'ai penſé qu'un Traité particulier ſur les Accords, où l'on ſupprimeroit toute théorie & tout ce qui appartient eſſentiellement à l'Art de la Compoſition ou à celui de l'Accompagnement, & dans lequel on raſſembleroit tout ce qui peut concerner la ſucceſſion des accords, j'ai penſé, dis-je, qu'un pareil Traité pourroit rendre

---

haiter que cette maniere d'accompagner s'étende plus généralement dans la Capitale, où l'abondance des *Virtuoſes* de tous les pays, en perpétuant l'ancienne routine, empêche pluſieurs perſonnes d'apprécier le mérite des nouvelles découvertes & d'en profiter (*).

(*) *La plupart des Artiſtes*, comme s'exprime un Philoſophe harmoniſte, *attendent que la voix publique les contraigne à rendre juſtice au mérite d'une découverte : ce n'eſt qu'alors*, ajoute notre Philoſophe, *qu'on voit la fin des argumens pitoyables & des mauvaiſes plaiſanteries que leur pareſſe ou leur vanité leur ſuggére contre tout ce qui a l'apparence d'innovation.* (Eſſais ſur les Principes de l'Harmonie, par M. *Serre*; premier Eſſai, pag. 5.)

l'étude de l'Harmonie moins longue & sur-tout moins rebutante (*b*).

Il s'en faut bien que les Ouvrages qu'on a publiés jusqu'à présent, tant sur la Composition que sur l'Accom-

---

(*b*) Je ne prétends pas empêcher néanmoins qu'on ne puisse toujours recourir soit aux Ouvrages de théorie, soit à ceux qui traitent particulierement de la Composition ou de l'Accompagnement. Je crois au contraire, à l'égard des Ouvrages de théorie, que la Pratique de l'harmonie étant mieux connue, on sera peut-être plus curieux de voir dans la Théorie même les Principes sur lesquels cette Pratique est établie.

Du reste, quoique mon plan ait été de ne rien toucher à ce qui regarde en particulier la Composition ou l'Accompagnement, je n'ai pu cependant m'empêcher, lorsque j'en ai trouvé l'occasion, de donner quelques instructions à ceux qui étudient l'une ou l'autre ; d'autant que les Auteurs qui ont traité de la Composition ou de l'Accompagnement, ont gardé le plus profond silence sur les matieres qui font l'objet de ces instructions.

pagnement, préſentent tout ce qu'il y auroit à dire touchant les Accords; on a même donné ſur cette partie, dans quelques-uns de ces Ouvrages, ſur-tout dans ceux qui traitent de l'Accompagnement, des notions peu exactes & ſouvent même très-fauſſes; d'ailleurs, ce qui regarde les Succeſſions, n'y embraſſe preſque jamais que les cas les plus uſités dans la Pratique; enfin il ſemble qu'on y ait voulu circonſcrire dans les bornes étroites de certaines ſucceſſions, l'harmonie poſſible. Toutes ces conſidérations m'ont fait croire qu'un Ouvrage exécuté d'après le plan que je viens de tracer, devenoit comme néceſſaire. Un Homme de Lettres, très-verſé d'ailleurs dans la Muſique & dans la ſcience de l'Harmonie, m'a confirmé dans mon idée; & j'ai oſé publier ce Traité, perſuadé qu'il pourroit être utile aux amateurs de l'Harmonie qui voudroient être ou plus ou

mieux instruits qu'on ne l'est, ou qu'on ne peut l'être communément, sur la pratique de cette science ; à ceux particulierement que les contradictions ou les absurdités qu'on leur a fait dévorer ont absolument dégoûtés de toute instruction, ou qui livrés à des Musiciens sans principes, sont obligés, pour le petit nombre d'objets qu'ils ont à connoître, d'apprendre une infinité de Régles qui souvent portent sur quelque fausse supposition ou sur un cas particulier, & deviennent par-là très-embarrassantes, sur-tout pour ceux que la nature a doués d'une certaine justesse d'esprit.

Telle étoit précisément la position d'une personne à qui différens mauvais principes avoient fait perdre toute envie de continuer l'étude de l'Accompagnement, lorsqu'engagé par quelques circonstances j'entrepris pour elle ce petit Ouvrage. Les

avantages qu'elle en a retirés en très-peu de tems m'avoient déja flatté, même avant de le communiquer, qu'en le mettant au jour, je pourrois rendre un vrai ſervice à ceux qui aiment véritablement l'Harmonie ; & je dois leur dire ici que c'eſt en préſentant les choſes telles que les donne la *Baſſe-fondamentale*, ou du moins telles que je les ai vues au moyen de ce ſyſtême, que j'ai été entendu.

Quant au Public qui ſera juge de cet Ouvrage, je dois le prévenir que mes idées n'étant pas toujours conformes à certaines opinions reçues, que même leur étant quelquefois oppoſées, j'ai été obligé d'attacher à ce Traité pluſieurs Notes, dont j'ai fait ſervir les unes à ma juſtification, & les autres à l'inſtruction du Lecteur. Ceux qui ne ſont point dominés par les préjugés, ou dont l'eſprit n'a pas été gâté par de mauvais principes,

n'ont qu'à paſſer ces Notes ; en ne liſant que le texte, ils ſe formeront plus promptement une idée de ce qui fait le fond de l'Ouvrage.

Comme il ne m'a plus été poſſible, à cauſe des Notes, de renfermer ce Traité dans les limites que je lui avois d'abord preſcrites, j'y ai joint une *Introduction*, que j'ai jugée néceſſaire, & une troiſieme Partie, dans laquelle j'oſe propoſer quelques nouveaux Accords, dont il m'a paru qu'on pourroit enrichir le fond de l'Harmonie : mais ces accords je me borne à les expoſer quant à préſent, l'Ouvrage n'étant pas ſuſceptible par ſa nature de toutes les preuves qu'il faudroit rapporter pour établir la légitimité de ces nouveaux groupes de ſons.

Voici le Plan que j'ai ſuivi :

Dans l'Introduction, j'ai donné l'explication de différens termes, & j'ai fait connoître le ſens dans lequel

je voulois que le Lecteur les entendît; de plus, j'y ai tracé quelques instructions préliminaires sur différens objets; & cela pour n'être pas exposé, ou à m'y arrêter dans le cours de l'Ouvrage, ou à multiplier encore les Notes.

Je divise ce Traité en trois Parties: dans la premiere j'offre tous les accords connus, j'y énonce leur construction & le genre essentiel de chaque intervalle qui concourt à la former, lorsque ce genre est déterminé par la nature de l'accord. Je désigne, pour chaque accord dissonant, l'intervalle ou la note qui en est véritablement la dissonance, & j'ai toujours soin d'exclure de ce rang certains autres intervalles, réputés dissonances, mais qui n'en ont que l'apparence, & pour lesquels j'ai été obligé de créer comme une classe à part. J'exprime exactement le genre de chaque dissonance, ou la classe à laquelle on doit la

rapporter,

rapporter, afin qu'on puiſſe lui donner la marche qui lui eſt preſcrite, ou lui laiſſer tenir celle qu'elle eſt libre de ſuivre. J'aſſigne à chaque note du mode le rang qu'elle doit y occuper, ou le caractere qu'elle doit y avoir, lorſqu'elle porte tel ou tel accord, ou bien j'indique quelles ſont les différentes notes de ce mode qui peuvent porter le même accord, lorſque cet accord ne donne, par ſa nature, aucun rang déterminé pour le ton, ni aucun caractere à la note qui le porte (*c*).

(*c*) Cette derniere conſidération, ainſi que celle qui concerne les intervalles, réputés diſſonances, dont je viens de parler, pourroit d'abord paroître étrange; mais on trouvera ſur ces différens objets & ſur quelques autres qui pourroient ſurprendre encore davantage, on trouvera, dis-je, dans l'Ouvrage, mes raiſons, ou pour mieux dire, celles que me fournit le ſyſtême qui me guide.

J'ai cru devoir ranger ſous des claſſes différentes certains accords, que non-ſeulement on n'a pas encore aſſez diſtingués, mais que malheureuſement pour les progrès de l'Art il ſemble qu'on a pris à tâche de confondre. Lorſque deux accords différens n'ont que le même nom & le même ſigne, je me vois obligé, tant pour faire diſtinguer ces accords l'un de l'autre, que pour me rendre intelligible, de joindre un léger acceſſoire au ſigne & au nom de l'un des deux, en attendant que chaque accord mieux connu puiſſe, par ſon nom & ſon ſigne propre, cacher à nos deſcendans, du moins à la plus grande partie, l'état d'enfance où ſe trouve encore la Muſique.

Enfin j'ai placé dans un Chapitre à part quelques accords particuliers engendrés par l'accord fondamental que j'aſſigne à ſon dérivé la *Sixte-ſuperflue*, & je termine cette pre-

miere Partie par un Chapitre sur les *Suspensions* : j'ai cru devoir m'étendre un peu sur cette matiere ; il falloit une fois pour toutes donner, des suspensions, l'idée qu'on doit en avoir.

Dans la seconde Partie, je traite de la Succession des Accords, mais relativement aux seuls fondamentaux, dans lesquels on peut dire que tous les autres accords sont contenus ; du moins peuvent-ils, dans ce cas, être toujours représentés par leur fondamental. Quoique j'aie étendu, à quelques égards, la sphere des successions, on n'y trouvera pas néanmoins toutes celles qu'une routine aveugle peut avoir introduites, & que les Principes de l'Harmonie feront toujours en droit de rejetter. J'ai tiré de ces Principes tout ce qu'ils ont pu me fournir ; mais, je le répéte, ce que ces Principes condamnent, je l'ai proscrit.

Enfin la troiſieme Partie renferme quelques nouveaux accords que je crois poſſibles, & dont on pourroit tirer divers avantages pour varier les effets de l'Harmonie.

Au reſte le Syſtême de la Baſſe-Fondamentale ſur lequel porte ce petit Ouvrage, ne doit pas être regardé comme un de ces Principes qui précédent les conſéquences qu'on en tire. Le mérite de cette découverte conſiſte, à avoir réduit en un ſyſtême ſimple, commode, & facile à ſaiſir, toutes les opérations des grands Maîtres de l'Harmonie, qui, juſqu'à M. Rameau, n'avoient eu d'autre guide qu'une ſorte d'inſtinct muſical, un génie heureux qui leur donnoit le courage de mépriſer des Régles par leſquelles la plupart de ces opérations étoient condamnées (*d*).

(*d*) Les Anciens, entr'autres erreurs, re-

A force de tâtonner on avoit trouvé plusieurs sortes d'accords : M. Rameau s'est apperçu le premier que les

---

gardoient plusieurs intervalles comme faux, & les excluoient de leur musique, tels que la sixte majeure, la *fausse* quinte, le triton, ou fausse quarte, & quelques autres. La tierce mineure étoit même regardée chez eux comme une *dissonance*. Si dans des temps postérieurs on a composé dans le Mode appellé *Mineur*, à raison de sa tierce qui est mineure, aussi a-t-on sagement prescrit alors de finir au moins, dans les *Parties*, par la tierce Majeure ; & c'est ce qu'observent encore religieusement quelques vieux Compositeurs, & presque tous les Organistes. Ces derniers ne finiroient pas un morceau d'harmonie, un Plein-jeu par exemple, du Premier ou du Second Ton, sans faire entendre l'accord-parfait MAJEUR, & cela pour donner le ton à des Plainchanistes qui doivent entonner des notes prises de l'accord-parfait MINEUR. Ce sera, par exemple, un *Fa-dièse* qu'ils leur donneront, pour leur faire entonner le FA NATUREL par lequel commencent tous les versets d'un *Magnificat* du Premier Ton,

différentes formes de la plupart de ces accords n'étoient que comme des combinaisons d'un très-petit nombre d'autres accords, rangés dans un ordre plus direct, plus simple, & réduits, pour ainsi dire, à une certaine uniformité. Il les a appellés FONDAMENTAUX; d'où il a donné le nom de BASSE FONDAMENTALE à celle qui ne porte que de ces accords fondamentaux.

L'excellence de cette Basse ne con-

---

c'est-à-dire, en *D-la-re* mineur. Risible, mais inévitable effet des Régles de tradition, lorsqu'on manque de Principes pour y rapporter ces Régles, les examiner, les apprécier, juger, en un mot, de leur justesse ou de leur fausseté, afin d'en faire l'usage qu'il convient dans la pratique de l'harmonie, & de n'être pas dans le cas de perpétuer par un attachement machinal à ces sortes de régles, ce que la raison & l'oreille révoltées ont condamné depuis longtems.

siſte pas ſeulement à ſimplifier la quantité prodigieuſe d'accords qui, ſans ce ſecours, porteroit le trouble & la confuſion dans l'eſprit; ce qu'il y a de plus heureux dans le Syſtême de M. Rameau, c'eſt que toutes les Régles particulieres, applicables à cette multitude d'accords, ſe réduiſent à celles qui concernent les accords fondamentaux. Enfin ces Régles particulieres ne ſont plus, d'après ce Syſtême, que, comme des développemens, comme des conſéquences, des corollaires, en un mot, de celles qu'on peut appeller à juſte titre Fondamentales.

Quand on connoît, par Exemple, la marche de chaque Son de l'un des accords fondamentaux, appellé *de ſeptieme* (comme on a dû néceſſairement la connoître avant la nouvelle découverte), on ſçait d'avance tout ce qu'il eſt poſſible de dire touchant les accords particuliers que le Syſ-

tême de la Baſſe-fondamentale ſuppoſe n'être que des combinaiſons ou des Dérivés de cet accord de ſeptieme (*e*).

(*e*) Sçait-on, par exemple, tout ce qui regarde l'emploi de l'accord *ſol ſi re fa ?* Dès-lors les différentes Régles que l'expérience, ou pour mieux dire, l'inſtinct ou la nature avoient fait établir touchant les accords de *Fauſſe-quinte* ſur *ſi*, de *Petite-ſixte* ſur *re*, de *Triton* ſur *fa*, de *Neuvieme* ſur *mi*, de *Quinte-ſuperflue* ſur *mi-bémol*, de *Septieme* appellée *Superflue* ſur *ut*, & enfin preſque toutes celles qui concernent la Quinte-ſuperflue avec quarte ſur *mi-bémol*, ou la Septieme-ſuperflue avec ſixte mineure ſur *ut*, dès-lors, dis-je, toutes ces Régles ſont connues : ſçachant ce qui doit ou ce qui peut ſuivre l'accord *ſol ſi re fa*, on ſçait d'avance ce qui devra ſuivre tous les accords que je viens de nommer. D'un autre côté, ſçait-on encore la marche de chaque ſon, de chaque partie d'un accord, tel que celui de *ſol* (comme on ne peut l'ignorer, quelque ſyſtême qu'on ſuive) ? On ſçait en même tems toutes les marches particu-

On voit ſans doute que ce Syſtême doit abréger les difficultés, & qu'il rend l'étude de l'Harmonie moins longue & plus ſûre.

Les Philoſophes pourront bien ne pas regarder la Baſſe-fondamentale de M. Rameau, comme étant à

---

lieres que la Pratique a été forcée d'établir depuis long-tems, à l'égard de certaines notes de Baſſe, lorſqu'elles portent certains accords. (La note qui porte un *Triton*, par exemple, qu'on a toujours preſcrit de faire deſcendre ; celle qui porte une *Fauſſe-quinte*, qu'on eſt convenu de faire monter, &c. &c.)

Que manque-t-il donc à un Syſtême qui ſimplifie tout, éclaire ſur tout, guide partout, ſinon d'avoir été enfanté parmi quelque nation née pour la Muſique ? Mais, que dis-je ! Elle n'en auroit pas beſoin : il ne lui manque que d'être plus connu de nos Muſiciens ; de ceux du moins en qui le génie ne ſupplée pas la connoiſſance des Régles.

tous égards eſſentiellement telle, c'eſt-à-dire, comme toute compoſée de ſons phyſiquement fondamentaux, vrais générateurs des autres ſons qui forment chaque accord de cette Baſſe-fondamentale. Mais il ſuffit que dans pluſieurs accords dont cette Baſſe eſt compoſée, le ſon grave ſoit effectivement le générateur phyſique des principaux ſons, ou, ce qui doit être réputé la même choſe, des octaves, ſimples ou doubles, des principaux ſons dont l'accord eſt compoſé (*f*),

---

(*f*) Ainſi que dans les accords de la Tonique & de la Sous-dominante, du Mode majeur, & dans ceux de la Dominante & de quelques ſimples dominantes, de l'un & l'autre mode; accords dont les quintes & les tierces repréſentent la Douzieme & la Dix-ſeptieme, harmoniques naturels du ſon grave de ces accords. Rien n'empêche d'ailleurs le Muſicien d'employer ces quintes & ces tierces, comme Douziemes & dix-ſeptiemes.

pour qu'on puiſſe, par extenſion, & par une ſorte d'analogie, (ſur-tout dès qu'il eſt queſtion de ſimplifier la pratique de l'harmonie) appeller fondamental tout autre accord direct, bien que ſes harmoniques muſicaux, ces intervalles dont l'Art le compoſe, n'y ſoient pas toujours dans la même proportion, ni du même genre que les harmoniques réels du ſon grave de cet accord, & que la nature fait entendre dans tout corps ſonore. Voudroit-on que la nature n'eût rien laiſſé à faire à l'art ?

La découverte de M. Rameau eſt ſans contredit l'unique raiſonnable qu'on ait encore faite pour ranger en un ſyſtême lié tout ce qu'une expérience aveugle avoit appris juſqu'à préſent au Muſicien ; cela ſuffit ſans doute pour qu'on doive applaudir à cette découverte. En un mot, depuis pluſieurs ſiécles, L'HARMONIE erroit ſans Principes ; c'eſt de nos

jours, c'eſt parmi Nous, qu'un de Nos compatriotes lui en a trouvé ; nous devons en féliciter notre ſiécle & notre Nation. Peut-être découvrira-t-on dans la ſuite d'autres Principes plus certains & plus généraux ; mais dans ce cas, l'Harmonie n'en reſtera pas moins redevable à M. RAMEAU. Le Syſtême de Newton, en faiſant tomber celui de Deſcartes, n'a rien diminué du mérite & de la gloire du Philoſophe François.

Fin de la Préface.

TABLE DES CHAPITRES.

INTRODUCTION,

Contenant l'explication de quelques termes.

CHAPITRE I. *DES Intervalles en général ; de la Consonance & de la Dissonance ; des Tons & des Demi-tons*, Page 1
§. I. *Des Intervalles*, ibid.
§. II. *De la Consonance, & de la Dissonance*, 5
§. III. *Des Tons, & des Demi-tons*, 6
CHAP. II. *De la distinction des Intervalles, & où l'on assigne à chacun sa vraie forme*, 11
CHAP. III. *Du Renversement des intervalles*, 19
CHAP. IV. *Ce que c'est qu'Accord, Son fondamental, Son par supposition, & Basse-fondamentale*, 22
CHAP. V. *Du Mode en général, du Majeur & du Mineur ; des Notes essentielles du Mode selon l'Harmonie, & des noms qu'il convient de donner à chaque degré du Mode, lorsque ce degré n'a pas de caractere particulier*, 24
§. I. *Ce que c'est que Mode, & en quoi consistent le mode majeur & le mode mineur*, 24
§. II. *Des Notes essentielles du Mode, selon l'Harmonie*, 26
§. III. *Des Degrés du Mode, selon la Mélodie, Noms de ces Degrés*, 27 28

PREMIERE PARTIE,

Où l'on traite des Accords & des Suſpenſions, 31

CHAPITRE I. *Des Accords fondamentaux*, 32
Section I. *De l'Accord Conſonant*, 32
Section II. *Des Accords Diſſonans, & des Régles preſcrites aux Diſſonances*, 38
Article I. *Des Accords Diſſonans*, 38
Article II. *Régles pour les Diſſonances*, 42
CHAP. II. *Des Accords Dérivés*, 45
Section I. *Accords Conſonans dérivés du Parfait*, 47
Section II. *Accords Diſſonans dérivés du Senſible*, 50
Article I. *Accords dérivés par Renverſement*, 50
Article II. *Accords dérivés par Suppoſition*, 51
Section III. *Accords Diſſonans dérivés de la Simple-ſeptieme*, 54
Article I. *Accords dérivés par Renverſement*, 55
Article II. *Accords dérivés par Suppoſition*, 56
Section IV. *Accords par ſuppoſition avec des Retranchemens*, 59
Section V. *Accords Diſſonans dérivés de celui de Sixte de la Sous-dominante*, 63
Article I. *Accords dérivés par Renverſement*, 64
Article II. *Accord dérivé par Suppoſition*, 69
Section VI. *Accords Diſſonans, & par Subſtitution dérivés de celui de Septieme-diminuée*, 72
Article I. *Accords dérivés par Renverſement*, 72
Article II. *Accords dérivés par Suppoſition*, 75
Section VII. *De l'Accord de Sixte-ſuperflue*, 78
CHAP. III. *Accords Diſſonans altérés*, 84
Section I. *De l'Accord-ſenſible avec fauſſe-quinte*, 84

Section II. *Accords dérivés du Sensible avec fausse-quinte*, 88
Article I. *Accords dérivés par Renversement*, 89
Article II. *Accords dérivés par Supposition*, 91
CHAP. IV. *Des Suspensions*, 94

SECONDE PARTIE.

De la Succession des Accords, 119

CHAPITRE I. *De la Modulation*, 122
CHAP. II. *Des Transitions, ou du Passage d'un accord Consonant à un autre, ou à un Dissonant*, 127
CHAP. II. *Du passage d'un accord Dissonant à un Consonant, ou à un autre Dissonant*, 132
Section I. *Des Cadences, ou de la marche prescrite aux Dominantes-toniques & aux Sous-dominantes*, 133
Section II. *Des Imitations de cadences, ou de la marche prescrite aux simples-dominantes*, 134
Section III. *Des Cadences-évitées*, 135
Section IV. *De la maniere de suspendre les Imitations de cadences, & comment on peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue*, 137
§. I. *Maniere de suspendre les Imitations*, 137
§. II. *Comment on peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue*, 139
CHAP. IV. *De l'emploi de l'accord de Septieme-diminuée, & des Transitions enharmoniques*, 140
Section I. *Emploi de la Septieme-diminuée*, 140
Section II. *Des Transitions enharmoniques*, 143
CHAP. V. *De l'emploi de l'Accord-sensible avec fausse-quinte*, 149

TROISIEME PARTIE,

Où l'on propose de nouveaux Accords.

CHAPITRE I. *Accords de Substitution altérés*, 157
Section I. *Accord de Septieme & tierce diminuées*, 159
Section II. *Accords dérivés de celui de Septieme & tierce diminuées*, 162
Article I. *Accords dérivés par Renversement*, 162
Article II. *Accords dérivés par Supposition*, 164
Article III. *Accord particulier par supposition*, 167
CHAP. II. *Accords par supposition dérivés de celui de la Sous-dominante*, 169
Section I. *Accords pour le Mode majeur*, 172
Article I. *Accord formé par une quinte diminuée, ajoutée au-dessous du Son fondamental*, 172
Article II. *Accord formé par une septieme, ajoutée au-dessous du Son fondamental*, 173
Section II. *Accords pour le Mode mineur*, 175
Article I. *Accord formé par une quinte diminuée, ajoutée au-dessous du Son fondamental*, 175
Article II. *Accord formé par une septieme, ajoutée au-dessous du Son fondamental*, 176
CHAP. III. *Accords par supposition pour les Dominantes*, 179
Section I. *Accord dérivé d'une Simple-septieme*, 183
Section II. *Accords dérivés du Sensible*, 184
CHAP. IV. *De la Succession des accords proposés dans cette troisieme Partie*, 185

Fin de la Table des Chapitres.

TRAITÉ

TRAITÉ
DES ACCORDS,
ET DE LEUR SUCCESSION.

INTRODUCTION,

Contenant l'explication de quelques termes.

CHAPITRE PREMIER.

Des Intervalles en général ; de la Consonance & de la Dissonance ; des Tons & des demi-tons.

§. I.

Des Intervalles.

ON appelle *Intervalle* la distance qu'il y a d'un Son ou d'une Note à une autre, en passant par les degrés intermédiaires qui les séparent. Ces degrés ont entre eux un certain ordre éta-

bli ; ordre que tout le monde connoît dans ce qu'on appelle la *Gamme*, dite également *Echelle*, par alluſion aux degrés qui la compoſent.

On conçoit facilement, 1°. que le moindre des Intervalles doit être celui qui ſe trouve d'un degré à ſon voiſin, comme d'*ut* à *re*, en montant, ou de *re* à *mi*, &c ; ou comme d'*ut* à *ſi*, en deſcendant, ou de *ſi* à *la*, &c.

2°. Que les autres Intervalles ſeront plus ou moins grands à proportion du nombre de degrés qu'on aura à parcourir pour arriver d'un Son à un autre. Auſſi a-t-on donné, aux différens Intervalles qui peuvent ſe trouver entre deux Sons, des dénominations dont l'objet eſt d'exprimer le nombre de degrés parcourus de l'un à l'autre de ces Sons.

Si entre deux Sons quelconques on n'a parcouru aucun degré, c'eſt-à-dire, ſi deux Sons ſe trouvent être ſur le même degré, tels que ſeroient deux *ut*, deux *re*, &c. il n'y a plus entre eux aucun Intervalle, & ces deux Sons ſont appellés *Uniſſon*, c'eſt-à-dire, même Son.

Si entre deux Sons on a parcouru deux degrés, cet Intervalle s'appelle *Seconde*.

Si on a parcouru trois degrés, cet Intervalle s'appelle *Tierce*, c'eſt-à-dire, troiſieme.

Si on a parcouru quatre degrés, cet Intervalle s'appelle *Quarte*, c'eſt-à-dire, quatrieme.

Si on a parcouru cinq degrés, cet Intervalle s'appelle *Quinte*, c'eſt-à-dire, cinquieme.

Si on a parcouru ſix degrés, cet Intervalle s'appelle *Sixte*, c'eſt-à-dire, ſixieme.

Si on a parcouru ſept degrés, cet Intervalle s'appelle *Septieme*.

Si on a parcouru huit degrés, cet Intervalle s'appelle *Octave*, c'eſt-à-dire, huitieme.

Enfin, ſi on a parcouru neuf degrés, cet Intervalle s'appellera *Neuvieme*; ſi on en a parcouru dix, il s'appellera *Dixieme*, & ainſi de ſuite, en ſuivant l'ordre des Nombres.

J'ajoute ici une Table où, ſur chacune des ſept notes de la Muſique, priſe alternativement pour premier degré dans la premiere colonne, l'on trouvera, en ſuivant la ligne à droite, les noms des autres notes qui en forment les principaux Intervalles.

1	2	3	4	5	6	7	8
Prem. Deg.	Secondes.	Tierces.	Quartes.	Quintes.	Sixtes.	Septiemes.	Octaves, &c.
UT	re	mi	fa	ſol	la	ſi	UT, &c.
RE	mi	fa	ſol	la	ſi	ut	RE
MI	fa	ſol	la	ſi	ut	re	MI
FA	ſol	la	ſi	ut	re	mi	FA
SOL	la	ſi	ut	re	mi	fa	SOL
LA	ſi	ut	re	mi	fa	ſol	LA
SI	ut	re	mi	fa	ſol	la	SI

A l'égard des Intervalles plus grands que l'octave, on peut obſerver que l'*Octave*, ou ce qui eſt la même choſe, que le huitieme degré d'une note quelconque, n'étant que la répétition de cette même note (puiſqu'il n'y en a que ſept différentes dans la Muſique), il s'enſuit qu'il ne peut y avoir plus de ſix Intervalles primitifs, qu'on appelle *Intervalles ſimples;* les autres Intervalles ne ſont que comme les *répliques* de ces premiers, & on les appelle *Intervalles compoſés;* ils ſont effectivement compoſés des primitifs & d'une octave ou de pluſieurs octaves de plus. D'où il réſulte qu'une Neuvieme n'eſt que l'octave de la Seconde, une Dixieme, l'octave de la Tierce, &c; qu'une Seizieme eſt la double-octave de la Seconde, une Dix-ſeptieme, la double-octave de la Tierce, &c.

Quoique, ſelon l'Harmonie, il y ait une différence plus marquée entre une Neuvieme, par exemple, & l'octave d'une Seconde (comme on le verra dans la ſuite de ce Traité), il ſuffit néanmoins que les Intervalles compoſés puiſſent être regardés, en Mélodie, comme les répliques des Intervalles ſimples, pour qu'on puiſſe profiter du moyen que fournit ce point de vue, ſoit pour trouver plus facilement tout Intervalle compoſé, ſoit pour pouvoir le rap-

porter, dans le besoin, au primitif dont il est formé. Pour cet effet, on pourra faire usage de la Table suivante, ou de la méthode qu'on trouvera après la Table.

Intervalles primitifs, { 2de. 3ce. 4te. 5te. 6te. 7ms. 8ve.

Intervalles composés. { Octaves des intervalles primitifs, { 9me. 10me. 11me. 12me. 13me. 14me. 15me.

Doubles-Octaves des intervalles primit. { 16me. 17me. 18me. 19me. 20me. &c. &c.

On peut pousser cette Table aussi loin qu'on le voudra, ou, sans le secours même de la Table, on peut faire usage de la méthode qui suit :

Il faut ôter 7 du nombre qui désigne un Intervalle composé, autant de fois qu'il sera nécessaire pour parvenir à un Intervalle simple.

Par exemple, pour trouver ce que c'est qu'une 24me, il n'y a d'abord qu'à ôter 7 de 24, & il restera 17 ; ôtez encore 7, restera 10, & encore sept, restera 3. Cet Intervalle est donc une Tierce, ou, plus exactement, la triple-octave de la Tierce, puisque de 24 on en a ôté trois fois le nombre 7.

§. II.

De la Consonance, & de la Dissonance.

PARMI les Intervalles il y en a de Consonans & de Dissonans. Les dissonans sont

ceux qui ſe ſuivent immédiatement dans l'ordre des notes d'une Gamme, tant en montant qu'en deſcendant ; en un mot, les Intervalles diſſonans ſont ce qu'on appelle en Muſique *Degrés conjoints*, comme *ut re*, ou *re mi*, &c. Les Intervalles conſonans ſont ce qu'on appelle *Degrés disjoints*, comme *ut mi ; ut fa*, &c.

Dans l'Harmonie, ces derniers Intervalles, c'eſt-à-dire les Conſonans, ſe réduiſent à quatre primitifs ; ſçavoir, la Tierce, la Quarte, la Quinte & la Sixte. Ceux qui en ſont les octaves, ne conſtituent pas, dans le fond, de nouveaux intervalles, ainſi qu'on l'a vu dans le Paragraphe précédent ; ils ne ſont regardés, tant en Harmonie qu'en Mélodie, que comme une répétition des primitifs.

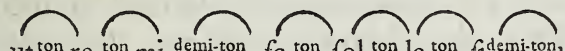
Ainſi la Conſonance eſt proprement un Intervalle, ou *Degré*, disjoint, & la Diſſonance, un intervalle, ou *Degré*, conjoint. Ce ſera toujours dans ce ſens que j'emploierai les termes de *Conſonance* ou de *Diſſonance ;* je prie le Lecteur de s'en reſſouvenir, ſur-tout lorſqu'il s'agira de celui de *DISSONANCE.*

§. III.

Des Tons, & des Demi-tons.

ON appelle Ton ou Demi-ton le degré

d'Intonation, plus fort ou plus foible, fixé entre les notes ſucceſſives d'une Gamme quelconque. Ainſi dans celle d'*ut*, par exemple, le degré d'Intonation fixé entre *ut* & *re* eſt d'un Ton, celui de *mi* à *fa* eſt d'un Demi-ton. Enfin d'une note à l'autre de cette Gamme, il y a toujours un Ton, excepté de *mi* à *fa*, & de *ſi* à *ut*, où il n'y a qu'un Demi-ton. En voici l'exemple :



Parmi ces Tons, on en diſtingue de deux ſortes ; les Majeurs & les Mineurs. Les Tons majeurs ſont comme ceux qui ſe trouvent d'*ut* à *re*, de *fa* à *ſol* & de *ſol* à *la*, dans cet Exemple (1) : les Tons mineurs ſont comme ceux de *re* à *mi* & de *la* à *ſi*, du même Exemple.

---

(1) On doit quelquefois (mais dans une autre occaſion) former de *ſol* à *la* un Ton mineur, & cela pour des raiſons tirées de l'Harmonie. Ces raiſons ne ſeroient pas entendues ici ; d'ailleurs tout vrai Muſicien doit les ſçavoir. Quant à ceux qui les ignorent, ils ont un guide auſſi ſûr que le raiſonnement, l'OREILLE. C'eſt elle qui les conduit dans les différentes circonſtances, & qui leur fait entonner à propos un Ton majeur ou un Ton mineur, ſelon le beſoin ; à moins qu'à force de

On distingue également les Demi-tons en Majeurs & en Mineurs. Le Demi-ton majeur est comme celui qui se trouve entre *mi fa* & *si ut* de l'Exemple précédent, ou comme seroit celui d'*ut-diése* à *re*, de *la* à *si-bémol*, &c. Le Demi-ton mineur est comme celui qui se trouveroit entre l'une des notes de cet Exemple & son Diése ou son Bémol, comme seroit d'*ut* à *ut-diése*, de *si* à *si-bémol*, ou, ce qui est la même chose, de *si-bémol* à *si-naturel*, d'*ut-diése* à *ut-naturel*, &c.

Ce dernier Demi-ton est moindre que le majeur, quant au degré d'Intonation. Ainsi il y a moins de distance, par exemple, de *re* à *re-diése*, qu'il n'y en auroit de *re* à *mi-bémol*. Il y a même un *Quart-de-ton* de différence entre les deux Intonations *re re* ♯ & *re mi* ♭, quoique les Instrumens à Touches n'y en mettent aucune.

En général, le Demi-ton n'est qu'à-peu-près la moitié du Ton. Le terme de *Demi*, employé pour désigner cet intervalle, ne

---

mauvais Principes, on ait éteint en eux ce sentiment, ou qu'ils n'aient eux-mêmes trop prêté l'oreille aux Instrumens bornés, & faux par leur constitution, tels que le CLAVECIN, ou toute autre sorte d'Instrumens à Touches.

doit pas être entendu ici dans l'acception qui lui eſt propre, & qu'on lui donne généralement ; la diſtinction du Demi-ton, en Majeur & en Mineur, pourroit elle ſeule fournir l'idée de cette obſervation, puiſque la moitié d'une choſe ceſſe de l'être ſi on l'augmente ou qu'on la diminue ; mais une raiſon plus eſſentielle qui fait qu'on ne doit pas regarder le Demi-ton comme la moitié du Ton, c'eſt que deux Demi-tons Majeurs formeroient un Intervalle plus grand que le Ton, & que deux Demi-tons Mineurs produiroient un autre Intervalle moindre que le Ton. Ainſi, au lieu de dire, par exemple, *un Ton & demi*, *deux Tons & demi*, &c, comme font certains Muſiciens, il faut toujours, dans ce cas, ſe ſervir du terme de *Demi-ton*, dont la ſignification eſt décidée en Muſique, & qui, malgré ſon imperfection, exprime conventionellement l'Intervalle, ou degré d'Intonation, dont on veut parler.

Au reſte, la différence entre le Ton Majeur & le Ton Mineur, n'eſt pas ſi grande que celle qui eſt entre les deux ſortes de Demi-tons. J'ai dit que cette derniere différence étoit d'un *Quart-de-ton* (2); mais celle

(2) Ce que nous venons d'obſerver au ſujet du

du Ton Majeur au Ton Mineur, n'eſt que d'environ la neuvieme partie d'un Ton. Quantité, qui ſuffit néanmoins pour admettre entre les Sons, formés par l'un ou par l'autre de ces Tons, la différence réelle que la Phyſique & la Théorie de la Muſique démontrent par diverſes expériences.

---

terme de *Demi* peut ſuffire pour empêcher qu'on n'attribue une fauſſe idée à celui de *Quart*. J'ajouterai néanmoins ici, & cela s'appliquera encore au terme de *Demi*, que comme il y a deux ſortes de Tons, ces termes ne ſignifieroient rien par eux-mêmes, ſi on les prenoit à la rigueur & dans le ſens qui leur eſt propre pour tout autre objet. Car, duquel des deux Tons, ce *Demi* & ce *Quart* ſeroient-ils donc la moitié ou la quatrieme partie? On ſent bien que ce qui feroit, par exemple, la moitié du Ton Mineur, ne ſeroit pas ſuffiſant pour être la moitié du Ton Majeur, ou que la moitié de ce dernier Ton ſeroit trop forte pour être celle du Ton Mineur. Il en eſt de même du *Quart*

CHAPITRE II.

De la distinction des Intervalles, & où l'on assigne à chacun sa vraie forme.

CHAQUE Intervalle a une forme préciſe qu'on ne peut altérer ſans le dénaturer. Cette préciſion eſt connue de ceux qui ſont verſés dans la Théorie de la Muſique; mais comme les Muſiciens ne s'occupent gueres de la Théorie que pour la décrier, il en réſulte que la vraie forme de chaque Intervalle eſt communément ignorée. On dira bien, par exemple, qu'une Quinte eſt compoſée de trois Tons & un demi-ton; mais ces Tons, pourrois-je demander, ſont-ils Majeurs? ſont-ils Mineurs? Je ne parle pas du demi-ton qu'on ſent aſſez devoir, dans ce cas, être Majeur; mais dans une Quinte appellée Superflue, qu'on dit être compoſée de trois Tons & de deux Demi-tons (oublions ici ceux qui, en additionnant les deux *Demi*, la compoſent de quatre Tons), dans cette Quinte, dis-je, de quelle eſpece & les Tons & les Demi-tons ſeront-ils?

Pluſieurs Muſiciens tranchent la difficulté en prétendant que non-ſeulement les Tons, mais encore les Demi-tons ſont égaux entre

eux ; ce qu'ils prouvent par les inſtrumens à Touches. Il faut avouer que cette preuve de fait, établit merveilleuſement l'égalité prétendue. Auſſi ai-je ſenti la néceſſité de fournir ici au Lecteur des connoiſſances plus préciſes ſur tous les Intervalles. La ſeule diſtinction des Tons & des Demi-tons en Majeurs & Mineurs me ſuffira pour cela (3).

Au reſte, comme cet Ouvrage eſt fait également pour ceux qui étudient la Com-

---

(3) Ceux qui connoiſſent la Théorie, ſçavent que l'expreſſion numérique, dont on a coutume de ſe ſervir pour aſſigner à chaque Intervalle ſa juſte proportion, n'en exprime que les deux termes, dont le dernier eſt comme la ſomme totale de l'intervalle. Pour avoir le détail que je donne ici, j'ai été obligé de décompoſer pluſieurs Intervalles pour m'aſſurer du genre des Tons ou des Demi-tons qui devoient les compléter. J'ai additionné, lorſque j'en ai eu beſoin, les valeurs particulieres de ces Tons & de ces Demi-tons, pour en obtenir la même quantité que porte le dernier terme de la proportion par laquelle on les repréſente ordinairement.

Je ſouhaite que ce petit travail, qui donne ſur la juſte proportion des Intervalles, une idée tout-à-fait rapprochée de la pratique, puiſſe mettre les Amateurs en état de combattre diverſes erreurs, ou du moins de s'en garantir.

position & pour ceux qui étudient l'Accompagnement du Clavecin, après avoir fait connoître la juste proportion de chaque Intervalle, en assignant le nombre & la qualité des Tons ou des Demi-tons qui doivent les composer, je parlerai encore de ces mêmes Intervalles relativement à ce qu'ils deviennent sur le Clavecin. Cet Instrument ne pouvant donner un Intervalle dans sa vraie & propre forme, il seroit superflu & même inutile à l'Accompagnateur de sçavoir de quel genre sont les Tons ou les Demi-tons dont cet Intervalle est formé. Il y a plus, j'ai cru qu'on pourroit dispenser l'Accompagnateur, lorsqu'il veut trouver un Intervalle, de s'occuper même du nombre des Tons & des Demi-tons qui le forment. Je lui fournis un moyen plus sûr, & moins embarrassant, eu égard à la disposition du Clavier, c'est de chercher chaque Intervalle par le nombre des Touches qui entrent dans sa composition. Mais ces Touches, je dois l'en avertir, je les prends telles qu'elles se suivent & qu'elles sont posées, c'est-à-dire, grandes ou petites, blanches ou noires, indifféremment (tout de même qu'on seroit forcé de le faire, si on en vouloit compter un certain nombre dans l'intérieur du Clavier).

Ainsi lorsque je dis, par exemple, que

la Tierce mineure eſt compoſée de quatre Touches, s'il s'agit de trouver la Tierce mineure d'*ut*, on comptera *Un*, ſur la Touche d'*ut; Deux*, ſur la Blanche qui la ſuit; *Trois*, ſur la Touche du *re;* & *Quatre*, ſur la Blanche ſuivante (4). On ſçait que la Tierce d'*ut* eſt *mi;* cette Blanche s'appellera donc *mi-bémol;* & dans le cas qu'on chercheroit la Seconde Superflue du même *ut*, comme j'ai aſſigné également quatre Touches pour cet Intervalle, la même quatrieme Touche s'appellera alors *re-diéſe*, puiſque la Seconde d'*ut* eſt *re*.

Diſtinction & forme des Intervalles.

La Seconde ſe diſtingue en Majeure, Mineure & Superflue.

La Seconde majeure eſt formée par un Ton, ſoit Majeur, ſoit Mineur, comme *ut re* ou *re mi* (5). La Seconde mineure eſt for-

(4) Ceux qui ont des Claviers à l'Italienne n'ont qu'à entendre *Noire*, lorſque je dis *Blanche*.

(5) Dans la pratique, on n'admet qu'une ſorte de Seconde majeure; mais il eſt viſible que celle qui eſt formée par un Ton majeur, n'eſt pas la même que celle qui l'eſt par un Ton mineur. D'ailleurs, ſelon le langage même de la pratique, le Ton eſt une Seconde: or cette pratique ayant deux ſortes

mée par un Demi-ton majeur, comme *si ut*. Le Demi-ton mineur ne peut former une Seconde. Enfin la Seconde, appellée *Superflue*, eſt compoſée d'un Ton majeur & d'un Demi-ton mineur, comme *ut re* 𝄪.

En général tout Intervalle eſt appellé *Superflu* ou *Diminué*, lorſqu'il a un Demi-ton mineur de plus ou de moins que l'Intervalle juſte dont il tire ſa dénomination.

Sur le Clavecin, la Seconde mineure eſt compoſée de deux Touches, la Seconde majeure eſt compoſée de trois, & la Seconde ſuperflue de quatre.

La Tierce ſe diſtingue en Majeure, Mineure & Diminuée.

La Tierce majeure eſt compoſée de deux Tons, l'un majeur, l'autre mineur, comme *ut mi*; la Tierce mineure eſt compoſée d'un Ton majeur & d'un Demi-ton majeur, comme *ut mi* ♭; la Tierce diminuée eſt compoſée de deux Demi-tons majeurs; comme *ut* 𝄪 *mi* ♭.

Sur le Clavecin, la Tierce majeure eſt compoſée de cinq Touches, la Mineure de quatre, & la Diminuée de trois.

---

de Tons, elle auroit certainement auſſi, ſous cette même claſſe, deux ſortes de Secondes, ſi le raiſonnement marchoit toujours de front avec la pratique.

La Quarte se distingue en Juste & Superflue.

La premiere est composée de deux Tons, l'un majeur, l'autre mineur, & d'un Demi-ton majeur, comme *ut fa.* La Quarte superflue est composée de trois Tons, dont deux majeurs & l'autre mineur, comme *ut fa* ♯ ou *fa si;* c'est ce qu'on appelle *Triton.*

Sur le Clavecin, la Quarte juste est composée de six Touches, & la Superflue de sept.

En général lorsqu'on dit *une Quarte*, on sous-entend toujours la Quarte juste. Je ne me suis servi du terme de *juste*, dans cet Article, & je ne l'emploierai dans le suivant, à l'égard de la Quinte, qu'à cause de la distinction que je fais ici des Intervalles.

La Quinte se distingue en Juste, Diminuée & Superflue.

La Quinte juste est composée de trois Tons, deux majeurs & un mineur, & d'un Demi-ton majeur, comme *ut sol.* La Quinte diminuée, appellée aussi *Fausse quinte*, a un demi-ton mineur de moins que la précédente, c'est-à-dire qu'elle est composée de deux Tons, l'un majeur, l'autre mineur, & de deux Demi-tons majeurs, comme *ut* ♯ *sol* ou *si fa.* La Quinte superflue est composée de trois Tons, deux majeurs & un mineur,

&

& de deux Demi-tons, l'un Majeur, l'autre Mineur, comme *ut sol* ♯.

Sur le Clavecin, la Quinte juste est composée de huit Touches, la Diminuée de sept & la Superflue de neuf.

La Sixte se distingue en Majeure, Mineure & Superflue.

La Sixte majeure est composée de quatre Tons, deux Majeurs & deux Mineurs, & d'un Demi-ton majeur, comme *sol mi*. La Sixte mineure est composée de trois Tons, deux Majeurs & un Mineur, & de deux Demi-tons majeurs, comme *mi ut* ou *sol mi* ♭. La Sixte superflue a un Demi-ton mineur de plus que la majeure ; elle est composée par conséquent de quatre Tons, deux Majeurs & deux Mineurs, & de deux Demi-tons, l'un Majeur, l'autre Mineur, comme *mi* ♭ *ut* ♯, ou *sol* ♭ *mi*, ou *fa re* ♯, *&c.*

Sur le Clavecin, la Sixte mineure est composée de neuf Touches, la Majeure de dix & la Superflue de onze.

La Septieme se distingue en Majeure, Mineure & Diminuée.

La Septieme majeure est composée de cinq Tons, trois Majeurs & deux Mineurs, & d'un Demi-ton majeur, comme *ut si*. Quant à la Septieme mineure, il y en a de deux

ſortes ; celle qui eſt le renverſement du Ton mineur, & celle qui eſt le renverſement du Ton majeur. La premiere eſt compoſée de quatre Tons, dont trois Majeurs & un Mineur, & de deux Demi-tons majeurs, comme *mi re ;* la ſeconde, c'eſt-à-dire, celle qui eſt le renverſement du Ton majeur, eſt compoſée de quatre Tons, dont deux Majeurs & deux Mineurs, & de deux Demi-tons majeurs, comm *re ut.*

Cette Septieme eſt par conſéquent moindre que la précédente.

La Septieme diminuée eſt compoſée de trois Tons, deux Majeurs & un Mineur, & de trois Demi-tons majeurs, comme *ſol ♯ fa.*

Sur le Clavecin, la Septieme majeure eſt compoſée de douze Touches ; l'une & l'autre Septieme mineure, eſt compoſée de onze, & la Septieme diminuée de dix.

La Septieme ſuperflue n'exiſte point dans notre Muſique ; celle qu'il plaît aux Muſiciens de nommer ainſi n'eſt qu'une Septieme majeure. La Superflue, ſi elle étoit en uſage, ſeroit compoſée d'un Demi-ton mineur de plus que la majeure, & en tout, de cinq Tons, trois Majeurs & deux Mineurs, & de deux Demi-tons, l'un Majeur, l'autre Mineur, comme *ut ſi ♯*. Cet Intervalle ne

peut être exécuté sur les Instrumens à Touches : le Clavecin, par exemple, n'a que l'Octave à donner au lieu de cette sorte de Septieme ; il faudroit treize Touches pour la former, sur cet instrument, mais d'une Touche à sa treizieme le Clavecin donne l'octave de cette Touche.

L'Octave est composée de cinq Tons, trois Majeurs & deux Mineurs, & de deux demi-tons majeurs.

La Neuvieme est l'octave de la Seconde ; la Dixieme est l'octave de la Tierce, & ainsi de suite, selon la Table que j'ai donnée dans le Chapitre I, page 5. Ainsi la vraie forme de tous les Intervalles composés, est d'avoir une ou plusieurs octaves de plus que les Intervalles simples dont ils sont formés.

CHAPITRE III.

Du renversement des Intervalles.

Renverser un Intervalle, c'est, des deux Sons qui le composent, mettre ou supposer descendant celui qui étoit montant, ou supposer montant celui qui étoit descendant. Par ce renversement l'Intervalle prend une forme différente de la maniere qui suit :

La Seconde devient Septieme, & celle-ci devient Seconde ; la Tierce ſe change en Sixte, & celle-ci en Tierce ; la Quarte ſe change en Quinte, & celle-ci en Quarte.

De plus, l'Intervalle qui étoit mineur ou diminué, ſous une forme, deviendra, par le renverſement, majeur ou ſuperflu ſous un autre, & celui qui étoit majeur ou ſuperflu deviendra mineur ou diminué. Ce qui eſt juſte reſte juſte, ainſi qu'il arrive à la Quarte ou à la Quinte.

Comme le Son qu'on tranſporte dans le renverſement eſt toujours cenſé le même, puiſqu'il n'eſt changé qu'en ſon octave, & que l'Octave en Harmonie eſt regardée comme identique avec le ſon qu'elle remplace, on peut toujours, au lieu d'un Intervalle dans un ſens & d'un genre déterminé, ſous-entendre celui qui lui répond dans un ſens contraire & d'un genre différent. Ainſi lorſqu'on dit, par exemple, *deſcendre de Septieme mineure*, ou, ſi l'on veut, *Septieme mineure au-deſſous*, on peut ſous-entendre, *monter de Seconde*, ou, *Seconde majeure au-deſſus* ; ces expreſſions ſont même regardées comme ſynonymes dans la pratique. Obſervons ici qu'il eſt très-ſouvent néceſſaire de pouvoir ſe repréſenter tout-d'un-coup le ſynonyme de chaque Intervalle.

L'exemple ſuivant les renferme tous,

pourvu qu'en partant du chiffre ſupérieur à l'inférieur qui lui répond, on parte encore de celui-ci au chiffre ſupérieur.

Synonymes des Intervalles.

2de.	3ce.	4te.
7me.	6te.	5te.

Si de l'un des Intervalles, déſignés par ces chiffres, on a dit *monter* ou *au-deſſus*, on dira de celui qui lui répond perpendiculairement, *deſcendre* ou *au-deſſous*, & ſi l'on a ſuppoſé l'un Majeur ou Superflu, ſon ſynonyme ſera Mineur ou Diminué.

Au reſte, cet exemple ne préſente que des Intervalles primitifs, parce qu'ils ſont les ſeuls dont on ait beſoin pour l'intelligence des regles de l'Harmonie. D'ailleurs comme les Intervalles compoſés ſont contenus dans les primitifs, ou du moins peuvent s'y réduire, on pourroit toujours ſe ſervir du même exemple, en faiſant, ou en ſuppoſant, cette réduction.

CHAPITRE IV.

Ce que c'eſt qu'Accord, Son fondamental, Son par ſuppoſition, & Baſſe-fondamentale.

ACCORD en Harmonie eſt l'union de pluſieurs Sons qu'on fait entendre ſur un premier Son donné, & auquel ſe comparent les autres. Comme cet aſſemblage de Sons fait éprouver à l'oreille une ſenſation plus ou moins agréable, on a diſtingué les Accords en Conſonans & en Diſſonans; les Accords conſonans ſont ceux qui ne ſont compoſés que d'Intervalles conſonans, les Accords diſſonans ſont ceux dans la compoſition deſquels il entre une ou pluſieurs Diſſonances : voyez chap. I. §. 2.

On appelle *Son fondamental* celui qui dans les Accords appellés Fondamentaux (& dont on parlera au commencement de la premiere Partie de cet Ouvrage) eſt le plus grave, le plus bas, & dont les autres ne ſont que les divers Intervalles, comme la tierce, la quinte, &c.

Lorſque, dans d'autres Accords, on ajoute

un nouveau Son au-deſſous même du fondamental, ce Son eſt alors regardé comme étranger à l'Harmonie, comme ſurnuméraire, c'eſt pourquoi on l'a appellé Son ou Note *par ſuppoſition*. Ainſi le Son fondamental n'en eſt pas moins toujours le plus grave de ceux qui forment un Accord appellé fondamental, parce que cet accord eſt totalement indépendant du Son ajouté, du Son par ſuppoſition.

Par *Baſſe-fondamentale* on entend en particulier une Baſſe qui n'eſt compoſée que de Sons fondamentaux. Mais en général la Baſſe-fondamentale eſt, en Harmonie, une Baſſe dont tous les Sons qui la compoſent ne portent que des Accords primitifs, ſimples & généralement adoptés. C'eſt à cette Baſſe-fondamentale, c'eſt-à-dire, à un petit nombre d'Accords primitifs, que M. Rameau a ſçu réduire tous les autres Accords, qu'à la vérité on connoiſſoit avant lui, mais qu'on ne ſoupçonnoit pas avoir rien de commun avec les primitifs. Voyez ce que j'ai dit au ſujet de cette Baſſe-fondamentale, depuis la page xx de la Préface.

CHAPITRE V.

Du Mode en général, du Majeur & du Mineur; des Notes essentielles du Mode selon l'Harmonie, & des noms qu'il convient de donner à chaque degré au Mode, lorsque ce degré n'a pas de caractere particulier.

§. I.

Ce que c'est que Mode, & en quoi consistent le Mode majeur & le Mode mineur.

LE Mode n'est autre chose, en Mélodie, qu'un certain arrangement des Tons & des Demi-tons qui composent une octave diatonique, c'est-à-dire, par degrés conjoints.

Les Anciens avoient plusieurs Modes, fondés sur les différentes combinaisons qu'ils faisoient des Tons & des Demi-tons qui composent ce qu'ils appelloient *la Gamme* (car ils n'en connoissoient qu'une, comme la plupart de nos Musiciens) : mais l'oreille & l'expérience nous ont appris que tous ces Modes se réduisent à deux. Ceux que les Anciens avoient de plus, ainsi que celui qu'on avoit cru inventer de nos jours, ne sont, & ne peuvent être regardés, que comme autant de Chants différens, pris dans l'un ou dans

l'autre des deux Modes qui nous reſtent.

Ces deux Modes ſont, le Majeur & le Mineur.

Le Mode majeur eſt celui dont les Tons & les Demi-tons, dans l'étendue d'une octave diatonique, ſont diſpoſés comme dans la Gamme d'*ut :* voyez ci-devant page 7.

Si l'on prend pour initiales toute autre Note de cette Gamme ; alors, pour faire trouver les Tons & les Demi-tons dans le même rang qu'ils y occupent, on ſera obligé d'élever ou de baiſſer différens Sons ; & c'eſt-là l'origine des Diéſes & des Bémols, dont l'effet dans chaque Mode ne conſiſte qu'à le conformer, pour l'arrangement des Tons & des Demi-tons, à la Gamme citée.

Le Mode mineur eſt celui dont l'ordre entre les Tons & les Demi-tons eſt comme dans l'Exemple ſuivant :

Dans toute autre Note initiale qu'on voudra choiſir, il ne s'agit que de diſpoſer les Tons & les Demi-tons dans le même ordre que dans cet Exemple. On aura par-là le nombre de Diéſes ou de Bémols requis à chaque Mode mineur.

Les Muſiciens auront la bonté d'obſerver que ce n'eſt pas la Gamme du Mode mineur que je donne ici ; c'eſt ſeulement la diſpoſition, l'ordre, le rang que doivent avoir entre eux, les Tons & les Demi-tons qui entrent dans la formation de ce Mode.

Au reſte, la dénomination de ces deux Modes eſt priſe du genre de leurs tierces. Le premier eſt appellé Majeur, parce que du premier degré au troiſieme il y a une Tierce majeure, *ut mi.* L'autre Mode eſt appellé Mineur, parce que du premier degré au troiſieme il n'y a qu'une Tierce mineure, *la ut.* Ainſi tout Mode dont la premiere tierce ſe trouve majeure, eſt un Mode majeur ; tout Mode, dont la premiere tierce eſt mineure, eſt un Mode mineur.

§. II.

Des Notes eſſentielles du Mode, ſelon l'Harmonie.

On diſtingue en Harmonie trois Notes eſſentielles, dans l'un & l'autre Mode ; la Tonique, la Dominante & la Sous-dominante.

La Tonique, ou Note du Ton, (le mot *Ton* pris ici pour *Mode*) la Tonique, dis-je, eſt celle ſur laquelle roule principalement

une Piece de muſique, & par laquelle cette Piece finit ; la Dominante eſt la quinte au-deſſus de la Tonique, & la Sous-dominante en eſt la quinte au-deſſous (ou quarte au-deſſus). L'emploi de ces deux dernieres notes eſt d'annoncer la Tonique dans les divers repos qu'on veut faire ſur elle. Ce caractere néanmoins, ainſi que celui de la Tonique, dépend de l'Harmonie, c'eſt-à-dire, de certains Accords qui leur ſeront propres, & dont on parlera dans le Chapitre premier de ce Traité.

§. III.

Des Degrés du Mode, ſelon la Mélodie.

Les divers degrés qui compoſent l'un & l'autre Mode, peuvent être conſidérés, ſoit relativement au caractere qu'ils reçoivent de l'harmonie dont ils ſont ſuſceptibles, ſoit relativement au rang qu'ils occupent comme degrés, indépendamment de toute harmonie.

Juſqu'à préſent ces deux rapports ont été confondus ; de-là les contradictions, les applications fauſſes, & les ambiguités ſans nombre, qui ſeules pourroient arrêter toute eſpece de progrès dans la ſcience de l'Harmonie.

Pour ne pas tomber dans les mêmes inconvéniens, & sur-tout pour répandre un plus grand jour sur ce Traité, je fixerai, par des expressions différentes, l'idée que présente chacun de ces rapports. Pour cet effet, j'oserai les renfermer une fois pour toutes dans les limites qui les séparent.

Je me servirai toujours des noms suivans, dans la suite de cet Ouvrage, en parlant des différens degrés du Mode, soit majeur, soit mineur, lorsque ces degrés n'auront aucun caractere particulier; je parle des caracteres que j'ai déja assignés aux Notes essentielles du Mode, dans le Paragraphe précédent, ou de ceux que j'assignerai à d'autres Notes, dans la suite de ce Traité.

NOMS DES DEGRÉS DU MODE.

1er *degré*, Note-principale.	2me *degré*, Seconde-note.	3me *degré*, Médiante.	4me *degré*, Quatrieme-note.
5me *degré*, Cinquieme-note.	6me *degré*, Sixieme-note.	7me *degré*, Note-sensible, ou Septieme-note.	*Le huitieme degré est la répétition du premier.*

REMARQUE.

Le deuxieme & le septieme degrés ont porté autrefois les noms de *Sus-tonique* &

de *Sous-tonique*, ainſi que le ſixieme & le quatrieme degrés ont eu les noms de *Sus-dominante* & de *Sous-dominante*, relativement au premier, appellé *Tonique*, & au cinquieme, qu'on a toujours appellé *Dominante*. Ces noms ont repris faveur depuis quelques années, & je n'aurois fait aucune difficulté de conformer mon langage à celui des célebres Auteurs qui les ont employés, ſans les raiſons que j'ai déja expoſées, & ſans quelques-autres qui ſe développeront d'elles-mêmes dans le cours de cet Ouvrage.

N'ayant pu, pour toutes ces raiſons, donner ici au cinquieme degré le nom de Dominante, ni au premier celui de Tonique, j'ai dû rejetter les noms du *Sus* & *Sous-tonique*, de *Sus* & *Sous-dominante* à l'égard des degrés voiſins de ceux qu'on s'obſtine à appeller Tonique ou Dominante, dans les occaſions même où il ne ſeroit pas difficile de s'appercevoir que ces Notes ne ſont pas telles, ou du moins ne le ſont plus (6).

---

(6) Les termes de *Tonique*, de *Dominante*, de *Sous-dominante*, ſuppoſent, ſelon les Principes de l'Harmonie, certains Accords fondamentaux; il faut donc, ſi l'on veut, conſtamment appeller tels ou tels degrés, *Dominante* ou *Tonique*, &c, il faut, dis-je, ſuppoſer encore que ces degrés ne puiſſent

jamais porter d'autres Accords que ceux qui leur donnent ce caractere ; ſuppoſition entierement gratuite. En effet, quoiqu'on la faſſe aſſez généralement (du moins d'une maniere implicite) dans certaines Regles, ſoit d'Accompagnement, ſoit d'Harmonie, la Nature qui eſt une, l'Oreille, le ſentiment ou l'expérience, forcent ceux même qui ne connoiſſent pas les Principes de l'Harmonie, de ſe faire des Regles tout-à-fait contraires.

J'ai tâché, dans ce petit Ouvrage, en préſentant les choſes ſous un point de vue quelquefois différent, ſouvent même oppoſé à celui ſous lequel on a coutume de les enviſager, de faire connoître le vrai, tel que j'ai cru l'appercevoir à travers l'ombre des préjugés. Si je n'ai pas bien vu, j'aurai du moins fourni le moyen de mieux voir.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ACCORDS contenus dans la premiere Partie.

A

Accord-parfait, *page* 32
Accord-ſenſible, 40
Accord-ſenſible avec fauſſe-quinte, 86

F

Fauſſe-quinte, 50
Fauſſe-quinte avec tierce diminuée, 89

G

Grande-ſixte, 55

N

Neuvieme, 56
Neuvieme avec quinte & ſeptieme diminuée, 58
Neuvieme avec ſeptieme diminuées & quinte juſte, 91
Neuvieme conſonante, 69
Neuvieme mineure, 52
Neuvieme mineure avec tierce majeure, 75

O

Onzieme, 57
Onzieme, ſans neuvieme, 60
Onzieme, ſans ſeptieme, 60
Onzieme, ſans ſeptieme ni neuvieme, 61

P

Petite-ſixte, 55
Petite-ſixte majeure, voyez *Sixte-ſenſible* (50).

Q

Quarte, voyez *Onzieme, ſans ſeptieme ni neuvieme* (61).
Quinte-ſuperflue, 51
Quinte-ſuperflue avec quarte, 76
Quinte-ſuperflue avec ſeptieme-mineure, 92

S

Seconde, 55
Seconde-diſſonante, 66
Seconde-ſuperflue, 74
Septieme, 39
Septieme-conſonante, 67
Septieme-diminuée, 41
Septieme-ſuperflue, 52
Septieme-ſuperflue avec neuvieme mineure, 93
Septieme-ſuperflue avec ſixte mineure, 77
Simple-ſeptieme, 40
Sixte, 47
Sixte de la Sous-dominante, ou Sixte-diſſonante, 38 & 63
Sixte-ordinaire, voyez *Sixte* (47).
Sixte-quarte, 49
Sixte-quinte, voyez *Grande-ſixte* (55).
Sixte-ſenſible, 50
Sixte-ſenſible avec fauſſe quinte, 72
Sixte-ſuperflue, 79 & 90

T

Tierce-quarte, voyez *Petite-ſixte* (55).
Tierce-quarte diſſonante, 64
Triton, 51
Triton avec ſixte mineure, 90
Triton avec tierce mineure, 74

Fin de la Table des Accords.

TRAITÉ
DES ACCORDS,
ET DE LEUR SUCCESSION.

PREMIERE PARTIE,
Où l'on traite des Accords & des Suſpenſions.

TOus les Accords, ſoit Conſonans, ſoit Diſſonans, ſe diſtinguent en Fondamentaux & en Dérivés. Les fondamentaux ſont des Accords primitifs, dont ceux qu'on appelle Dérivés ſont de ſimples émanations, &, pour la plupart, des différentes combinaiſons.

Je diviſerai cette premiere Partie en quatre Chapitres :

Le premier roulera ſur les Accords fondamentaux : je renfermerai dans le ſecond tous les Accords dérivés reçus dans l'Harmonie : je traiterai dans le troiſieme Chapitre de quelques Accords particuliers ; le Quatrieme aura pour objet les Suſpenſions.

CHAPITRE PREMIER.

Des Accords fondamentaux.

IL n'y a parmi les Accords fondamentaux qu'un seul Accord Consonant, tous les autres sont Dissonans.

Je divise ce Chapitre en deux Sections : je vais traiter de l'Accord consonant, dans la premiere ; la seconde roulera sur les Accords dissonans.

SECTION PREMIERE.

De l'Accord Consonant.

L'ACCORD Consonant, appellé *Parfait*, est composé de tierce & de quinte.

Pour augmenter le petit nombre de Sons qui composent cet Accord, on y ajoute ordinairement, dans la pratique, l'octave du Son fondamental, comme on peut ajouter celle de sa Tierce, ou même celle de sa Quinte, sans qu'aucune de ces octaves puisse jamais être regardée comme partie essentielle & constitutive de l'Accord (7).

(7) Tous les Musiciens s'accordent à dire que l'Accord-parfait est composé de tierce, quinte & On

On distingue l'Accord-parfait en Majeur & Mineur : le Majeur est celui dont la tierce est Majeure ; & le Mineur, celui dont la tierce est Mineure. Le premier constitue le Mode, appellé Majeur ; le second constitue le Mode, appellé Mineur (8).

---

octave. On doit observer à ce sujet que l'Octave étant identique avec le son qu'elle répete, elle ne peut jamais être regardée comme faisant partie d'aucun Accord. D'ailleurs, puisqu'il est libre, dans plusieurs Accords, de répéter, ou, comme on dit, de *doubler* la Tierce, ou tout autre Intervalle consonant, soit qu'on emploie l'octave du son le plus Grave de l'accord (le plus bas), soit qu'on ne l'emploie point, j'ai cru ne devoir pas empêcher qu'au lieu de cette Octave, qu'on regarde communément comme un des Sons qui entrent dans la construction de l'Accord-parfait, on ne pût, à sa place, doubler la tierce ou la quinte, selon l'effet qu'on voudra produire.

(8) Dans le Chapitre cinquieme de l'*Introduction*, j'ai fait consister le Mode dans la disposition des Tons & des Demi-tons entre les degrés qui composent une Gamme ; mais cela ne détruit pas ce que je dis ici. La disposition des Tons & des Demi-tons, dans une Gamme, est tirée de l'Harmonie même, & cette disposition ne doit être considérée que comme le résultat des différens Sons que portent dans leurs Accords les trois Notes essentielles du Mode, lesquelles, comme je l'ai déja dit, sont

L'Accord-parfait ne ſe marque ordinairement par aucun Signe, mais dans des cas néceſſaires on le déſigne par le Chiffre qui en exprime la Tierce, c'eſt-à-dire, par un 3; & lorſque cette tierce doit être altérée, on ſe ſert, au lieu du 3, des ſignes ♯, ou ♭, ou ♮. On déſigne encore quelquefois l'Accord-parfait par un 5 ou par un 8; & ſi la Quinte a beſoin d'être altérée, on écrit à côté du 5 le ſigne qui doit exprimer cette altération, c'eſt-à-dire, ou un ♯ ou un ♭, ou un ♮.

Toute Note, qui porte l'Accord-parfait, eſt *Tonique*.

REMARQUE.

Par l'énoncé de cette derniere Regle, on ne doit entendre ni ici, ni par-tout où je donnerai de ſemblables regles, que ce

---

la Tonique, la Dominante & la Sous-dominante. Si j'ai avancé, dans le Chapitre cité, *page 26*, que tout Mode, dont le premier & le troiſieme degrés formoient une tierce majeure, étoit un Mode majeur, & que tout Mode, où ce premier & ce troiſieme degrés formoient une tierce mineure, étoit un Mode mineur, c'eſt que le troiſieme degré eſt fourni, dans chaque Mode, par l'Accord-parfait, majeur ou mineur, du premier degré, appellé Tonique en Harmonie.

ſoit la note qui détermine l'Harmonie ; c'eſt au contraire l'HARMONIE, l'ACCORD, qu'on fait ſur une Note, qui donne à cette note ſon caractere, ou lui aſſigne un rang dans le Ton, malgré le caractere factice ou le rang arbitraire que, d'après les Principes de traditions, l'on voudroit lui attribuer (9).

SECTION

(9) La Tonique porte l'Accord-parfait, dit-on ordinairement, la Seconde-note porte la Petite-ſixte majeure, &c ; c'eſt-là, en général, le langage qu'on trouve, ſoit dans les Principes ordinaires d'Accompagnement, ſoit dans ceux de Compoſition. On preſcrit avec beaucoup de ſoin l'accord que tel ou tel degré, telle ou telle Note doivent porter ; mais l'on n'a garde de rien préſenter qui ait trait à la connoiſſance du Ton, qui, en un mot, puiſſe indiquer la Tonique, bien que le rang ou la dénomination qu'on doit donner à chaque degré, à chaque note d'un Chant, dépende entierement de la connoiſſance du Ton, & ne ſoit dans le fond qu'une maniere d'être relative à la Tonique. Il ſemble même qu'on ne penſe pas qu'aucune inſtruction là-deſſus puiſſe être néceſſaire ; éternellement on ſuppoſe que le Ton, que la Tonique, ſont toujours connus, non-ſeulement des Muſiciens, mais de ceux même qui ſont les moins expérimentés en Muſique, car les Principes, ſans doute, ne ſont pas faits pour ceux qui ſont déja Muſiciens.

Ces ſortes de Regles ont d'abord un défaut eſſentiel : celui d'appauvrir l'Harmonie, en la reſtreignant à un petit nombre d'Accords, comme on

peut s'en convaincre en jettant les yeux sur les Phrases monotones & les tournures ressemblantes qu'on trouve dans presque tous les Ouvrages composés d'après la *Règle de l'Octave*. Mais en supposant que les Accords prescrits par cette Regle pussent suffire pour plier l'ame aux différentes situations que peuvent exiger le sujet ou la volonté du Compositeur, en sera-t-on moins forcé de convenir que l'indécision du Ton formera constamment une très-grande difficulté, lorsqu'il s'agira de faire usage de ces Accords ?

Il ne seroit pas difficile de prouver, 1°. que ce qu'on appelle le Ton, dans un trait de chant, peut n'être pas toujours connu, puisque, selon les loix de la vraie Harmonie, ce Ton est très-souvent arbitraire ; 2°. que cet arbitraire se communiquant nécessairement au rang que doit occuper chaque note de ce chant, relativement à la Tonique, la Règle qui prescrit tel accord sur tel degré, ne sera plus qu'une regle frivole & de nul usage, toutes les fois que le Ton, c'est-à-dire, la Tonique, & conséquemment tous les degrés qui en dépendent, pourront être méconnus.

Entre mille exemples qu'on pourroit donner au sujet de cet *arbitraire* du Ton, dans quelque tournure de chant que ce soit, je ferai seulement remarquer ici au Lecteur, que les notes qui composent, par exemple, le Mode majeur de *Sol* sont les mêmes, au *fa-dièse* près, que celles qui appartiennent au Mode majeur d'*ut* ; que celles au Mode de *fa*, également majeur, sont encore, excepté le *si-bémol*, les mêmes que celles de ce Mode d'*ut* ; qu'enfin celles du Mode mineur de *la*

ſont, en deſcendant, abſolument les mêmes que celles du Mode majeur d'*ut*. Or, lorſquon a, par exemple, un *UT*, ſoit dans un Chant (même ſuppoſé en *C-ſol-ut*), ſoit dans une Baſſe, qu'eſt-ce qui fait connoître ſi cet *UT* eſt dans ſon propre Mode; s'il eſt dans celui de *ſol*, dans celui de *fa*, ou dans le mineur de *la*, car on ne prétendra pas ſans doute que ce ſoit un vice en Muſique que de moduler? Encore une fois, &, pour le dire plus expreſſément, à quoi reconnoît-on ſi cet *UT* eſt Tonique, ou Quatrieme-note, ou Dominante, ou Médiante, ſans parler de ce qu'il pourroit être encore? Et dès-lors que fait votre Regle de *tel Accord* ſur *telle Note*, puiſque le rang de cette Note n'eſt point connu? Dira-t-on que, dans ce cas, s'il s'agit d'Accompagnement, un Chiffre tracé au-deſſus de la note qu'on a dans la Baſſe, ou que le Chant des Parties, qu'on peut voir ſouvent ou entendre, ſuffiſent pour décider le Ton, & faire connoître le rang qu'y occupe cette Note? Mais tout cela ne fera que confirmer l'idée ſimple que j'ai eue en vue dans ce Traité; ſçavoir, qu'il n'appartient qu'à l'Harmonie de décider le caractere de la Note. C'eſt en effet l'accord qu'on fait ſur une Note, comme je l'ai dit dans le Texte, qui donne à cette note ſa forme, ſon énergie, ſon eſſence, en lui aſſignant un rang dans le Ton; loin que le rang apparent puiſſe jamais régler l'Harmonie. Rang le plus ſouvent imaginaire, toujours créé ſelon le plus ou le moins de connoiſſances qu'on a en Muſique, & par-là ſuſceptible d'autant de formes différentes qu'il y a de degrés de ſcience ou de manieres de voir.

SECTION II.

Des Accords Diſſonans, & des Regles preſcrites aux Diſſonances.

ARTICLE I.

Des Accords Diſſonans.

IL y a deux ſortes d'Accords Diſſonans, celui de *Sixte* (10) & celui de *Septieme.*

L'ACCORD de *Sixte* eſt compoſé de tierce, de quinte & de ſixte, laquelle fait Diſſonance avec la quinte (11); on peut joindre l'octave à cet accord.

---

(10) Dans la pratique, cet accord eſt appellé *Grande-Sixte*, & par-là éternellement confondu avec un accord de même nom, dont je parlerai au Chapitre ſuivant, *Sect. 3, Art. 1.*

Le nom que je donne à celui-ci peut ſuffire quant à préſent, puiſque je n'ai parlé encore d'aucune autre ſorte d'accord de Sixte; j'aurai ſoin dans la ſuite (*Chap. 2, Sect. 5*) de le diſtinguer de tout autre accord dont la ſixte fait partie.

(11) La ſixte de cet accord ne pourroit qu'être une vraie conſonance ſi on la comparoît au Son

Sa tierce ſuit la nature du Mode, c'eſt-à-dire, qu'elle doit être majeure dans les Modes majeurs, & Mineure dans les Modes mineurs; mais la ſixte eſt toujours majeure dans l'un & l'autre Mode.

Cet accord ſe marque par un 6, dans la Baſſe-fondamentale, & par $\frac{6}{5}$ dans la Baſſe-Continue (12).

La Note qui porte cet Accord eſt *Sous-dominante :* ſa diſſonance, c'eſt-à-dire, la ſixte s'appelle *Diſſonance-majeure.*

L'ACCORD de *Septieme* eſt compoſé de tierce, de quinte & de ſeptieme; ce dernier intervalle fait diſſonance avec le Son

---

fondamental; auſſi n'eſt-elle point diſſonance par rapport à lui, c'eſt-à-dire, comme SIXTE. La Note qui fait cet intervalle n'eſt diſſonance, dans cet accord, que parce qu'elle forme une Seconde, ou, ſi l'on veut, un degré conjoint avec la quinte, dont elle devient en particulier la diſſonance, d'où l'accord même eſt appellé Diſſonant.

(12) Je me ſers ici, pour la Baſſe-continue, des Chiffres en uſage : il ſeroit à ſouhaiter que cet accord eût un Signe propre, ou que l'accord de *Grande-ſixte*, que j'ai annoncé au commencement de la *Note 10*, & qui ſe marque de même, eût un Signe différent.

fondamental. On joint ordinairement l'octave à cet accord (13).

Il se marque par un 7 ; sa dissonance, c'est-à-dire, la septieme s'appelle *Dissonance-mineure.*

Il y a trois sortes d'accords de Septieme : le Sensible, la Simple-septieme & la Septieme-diminuée.

L'accord de Septieme, appellé *Sensible*, est celui dont la tierce est majeure, & dont la septieme est mineure.

Tout autre accord de Septieme, dont la tierce n'est pas majeure, ou dont la septieme n'est pas mineure, est appellé *Simple-septieme*, ou, pour le dire en un mot, la Simple-septieme est celle qui n'est pas l'Accord-sensible (14).

---

(13) C'est plus particulierement avec cette Octave que la septieme fait dissonance, c'est-à-dire, qu'elle forme un degré conjoint, un intervalle de Seconde, en descendant : mais on sçait qu'en Harmonie l'octave d'un Son est identique avec lui ; ainsi on peut très-bien dire que la septieme, dans l'Accord présent, fait dissonance avec le Son fondamental, puisque ce Son fondamental ou son octave sont la même chose ; voyez d'ailleurs les *Synonymes* du Chapitre troisieme de l'*Introduction*, pag. 21.

(14) Pour distinguer l'Accord-sensible d'avec les Simples-septiemes, M. Rameau, dans son

Toute Note qui porte l'un ou l'autre accord de septieme est *Dominante ;* mais celle qui porte l'Accord-sensible s'appelle plus particulierement *Dominante-tonique :* c'est la Dominante du Ton, l'une des trois Notes essentielles que j'ai assignées au Mode (*Introduction, page* 26), & qu'ordinairement on appelle par prééminence *la Dominante.* Les notes qui ne portent qu'un simple accord de Septieme sont de *Simples-dominantes.*

L'Accord de *Septieme-diminuée* est composé de tierce mineure, quinte diminuée & septieme diminuée. On le désigne par 7.

Cet accord n'est fondamental que secondairement : on l'emploie, dans l'Harmonie, à la place de l'Accord-sensible, que toujours il représente.

Toute Note qui porte cet accord est *Note-sensible* d'un Mode mineur, & représente la Dominante.

Code de Musique, désigne ce premier accord par 7. Les Compositeurs devroient bien le suivre en cela, ou trouver d'autres moyens de se faire entendre par leurs Signes.

ARTICLE II.

Regles pour les Diſſonances.

Les deux Diſſonances dont j'ai parlé dans l'Article précédent : ſçavoir, la Majeure, c'eſt-a-dire, la Sixte d'une Sous-dominante, & la Mineure, c'eſt-à-dire, la Septieme, d'une Dominante ou d'un accord de Septieme-diminuée, ont chacune une marche propre ; elle eſt déterminée par les deux Regles ſuivantes :

Premiere Regle.

TOUTE DISSONANCE MAJEURE DOIT MONTER D'UN DEGRÉ.

Deuxieme Regle.

TOUTE DISSONANCE MINEURE DOIT DESCENDRE D'UN DEGRÉ (15).

REMARQUE.

(15) J'aurois pû énoncer ces deux Regles avec moins d'appareil ; mais comme, dans ce Traité, je me ſuis propoſé d'inſtruire & ceux qui étudient la Compoſition & ceux qui s'appliquent à l'Accompagnement, & que parmi ces derniers il en eſt beaucoup à qui on n'a jamais dit qu'une Diſſonance mineure dût deſcendre (je n'oſerois parler ici de la Majeure, elle n'eſt pas aſſez connue des Praticiens pour qu'on puiſſe les blâmer de garder le

+ S'exprimer, parler pour faire entendre sa pensée.
Cet homme parle bien, il s'énonce en bons termes ; cet autre est obscur,

REMARQUE.

La Baſſe ayant auſſi de ſon côté une route déterminée (comme on le verra dans la ſeconde Partie de ce Traité), le degré voiſin où l'on fait paſſer l'une & l'autre Diſſonance, vient former avec la Baſſe une Conſonance : c'eſt-là ce qu'on appelle *ſauver la Diſſonance.*

Ainſi, *ſauver* une Sixte, c'eſt la faire monter diatoniquement, c'eſt-à-dire, d'un degré ; *ſauver* une ſeptieme, c'eſt la faire deſcendre de même.

AVERTISSEMENT.

Ces deux Regles doivent s'appliquer à tout Intervalle, à toute Note que j'appellerai dans la ſuite *Diſſonance-majeure* ou *Diſſonance-mineure.* Cet Intervalle, ſous quelque forme qu'il ſe préſente, & cette Note, dans quelque poſition qu'elle ſe ren-

---

ſilence à ce ſujet), j'ai cru devoir faire parler les yeux, ou, ſi l'on veut, les Caracteres à l'eſprit. Mon intention ſe fera encore mieux ſentir dans la ſuite de cet Ouvrage, lorſque je préſenterai des Diſſonances qu'on verra peut-être avec étonnement, mais auxquelles il faudra cependant appliquer l'une ou l'autre de ces Regles ; j'en donnerai la raiſon dans *l'Avertiſſement* qui va terminer ce Chapitre.

contre, ne feront jamais ni l'un ni l'autre, dans leur origine & selon l'harmonie fondamentale, qu'une SIXTE ou une SEPTIEME (16).

---

(16) Toute autre dissonance n'est qu'accidentelle, apparente, ou n'est qu'une discordance. Ce que l'on dit quelquefois du Triton, de la Quinte superflue, &c, prétendues dissonances majeures, est encore un reste de la routine, ou, si on osoit le dire, de l'incertitude où l'on flottoit avant la découverte de la BASSE-FONDAMENTALE, seul guide assuré dans la pratique & dans le raisonnement.

Si un Triton, une Quinte-superflue, &c, doivent monter, ce n'est point comme Dissonances majeures, mais comme *Notes sensibles*, dont le propre, est de monter d'un demi-ton ; & cela dans un seul cas, c'est-à-dire, dans le seul acte de Cadence parfaite. D'ailleurs il arrive souvent que la Note-sensible, soit sous la forme de Triton, soit sous celle de Quinte superflue, &c, &c, ne monte pas : 1°. Lors, par exemple, qu'on rend une Tonique Simple-dominante, soit dans un *Enchaînement* de Dominantes, soit dans ce qu'on appelle une *Cadence-parfaite évitée ;* dans ces deux cas, la *Sensible* reste sur le même degré. 2°. Dans la Cadence interrompue, cette *Sensible* reste encore sur le même degré ; & dans la Cadence-rompue, elle doit, plus naturellement, descendre d'un degré. 3°. Lorsqu'en *Evitant* une Cadence-parfaite on rend sous-dominante ou dominante-tonique, la Tonique elle-même, la *Sensible* dans le premier cas descend d'un degré, & dans le second, elle descend d'un demi-ton mi-

CHAPITRE II.

Des Accords dérivés.

CEs Accords ſont produits par les Fondamentaux de quatre manieres ; par *Renverſement*, par *Suppoſition*, par *Subſtitution*, ou *Emprunt*, & par *Subſtitution* & *Suppoſition* tout-à-la-fois.

LE RENVERSEMENT conſiſte à mettre alternativement pour Baſſe l'un des Intervalles qui compoſent un accord fondamental, en tranſpoſant ainſi au-deſſus de ce ſon qu'on a mis pour Baſſe, ſoit le Fondamental lui-même, ſoit les autres ſons de l'Accord.

---

neur, ainſi que dans une ſuite continuée de Dominantes-toniques (comme dans le Chromatique) où pluſieurs *Senſibles* deſcendent alternativement d'un demi-ton mineur. Ajoutons à cela le Genre Enharmonique, où telle Note, qui étoit *Senſible*, devenant tout-d'un-coup Diſſonance-mineure, deſcend, ainſi qu'elle le doit.

D'après ces obſervations, s'il étoit permis d'établir ſur des cas particuliers une propoſition générale, on ſeroit beaucoup plus fondé à dire que *la Senſible ne doit pas monter*, puiſqu'il y a pluſieurs cas où cela eſt ainſi, qu'à avancer que *la Senſi-*

LA SUPPOSITION s'opere en ajoutant un nouveau ſon au-deſſous du fondamental d'un accord de Dominante ou de Sous-dominante.

LA SUBSTITUTION, ou *Emprunt*, conſiſte à employer, dans les Modes mineurs ſeulement, l'accord de Septieme-diminuée ſur la Note-ſenſible, à la place de celui de la Dominante. Ce nouvel accord étant regardé pour lors comme Fondamental, bien qu'il repréſente celui de la Dominante, donne dans ces renverſemens d'autres accords qu'on appelle également Accords de Subſtitution ou d'Emprunt.

---

ble doit monter, puiſque cela n'eſt vrai que dans un ſeul cas. Du reſte, ſoit que cette note monte, ſoit qu'elle deſcende, ce ne ſera jamais en tant que diſſonance, car elle n'eſt autre choſe que la tierce d'une Dominante-tonique. TIERCE qui de tout tems a été miſe au rang des Conſonances parfaites, lors même que la Tierce mineure étoit regardée comme Diſſonance (voyez *Note d*, dans la *Préface*). Tierce enfin qui conjointement avec la quinte conſtitue l'Accord, appellé *Parfait*, *Naturel*, *Conſonant*, que laiſſe entendre cette Dominante-tonique ſi on en retranche la Septieme que l'Art y a ajoutée, & ſur laquelle ſeule doit tomber l'idée de Diſſonance, dans quelque *Partie* qu'elle ſe faſſe entendre, *DESSUS*, *BASSE* ou *CONTRE-BASSE*.

Enfin l'accord de Septieme-diminuée étant ſubſtitué au *Senſible*, peut encore recevoir au-deſſous de lui les mêmes ſons que reçoit ce *Senſible* dans la formation des accords appellés par Suppoſition. Ces ſons ainſi ajoutés au-deſſous d'un accord de Subſtitution, produiſent les accords que j'ai cru devoir appeller, *Par-Subſtitution & Suppoſition*, d'autant que l'une & l'autre de ces opérations concourent à les former.

SECTION PREMIERE,

Accords Conſonans dérivés du Parfait.

Signes des Accords.	
6	Accord de *Sixte* appellée Ordinaire, compoſé de tierce & de ſixte; on y ajoute l'octave pour les mêmes raiſons qu'à l'Accord-parfait, c'eſt-à-dire pour multiplier le nombre de ſes ſons (17).

(17) Voyez, au ſujet de l'Octave, la *Note 7*, ci-devant (*pag.* 32). Je pourrois ajouter ici qu'à force de regarder les octaves comme des parties d'un accord on eſt parvenu à faire de celui-ci trois accords différens. La plupart des Accompagnateurs ont une *Sixte-ſimple*, une *Sixte-doublée*, & une *Tierce-doublée*. Leur Sixte-ſimple eſt notre accord de Sixte, avec l'Octave; leur Sixte-doublée eſt

Signes des Accords.

La Baſſe-fondamentale de cet accord, ou, ce qui eſt la même choſe, l'accord fondamental, qui le produit, eſt le *Parfait* de la tierce au-deſſous de la note qu'on ſuppoſe porter la Sixte ; par conſéquent toute note qui porte cet accord eſt Tierce d'une Tonique, c'eſt-à-dire, *Médiante.*

On doit diſtinguer deux différens accords de Sixte ; celui dont la tierce & la ſixte ſont majeures, & celui dont la tierce & la ſixte ſont mineures. Celui-ci, qu'on peut appeller accord de *Sixte-mineure*, eſt produit par l'Accord-parfait Majeur, & l'autre, qu'on peut appel-

---

notre même accord de Sixte, dont ils ont répété, ou *doublé* la ſixte ; enfin leur Tierce-doublée eſt encore notre accord, dont ils ont répété la tierce. Le premier de ces accords ſur *mi*, par exemple, ſeroit, dans leur ſens, MI SOL UT *mi*, le ſecond ſeroit MI SOL UT *ut*, ou MI UT SOL *ut*, & le dernier ſeroit MI SOL UT *ſol* : Que ſçait-on ? Pluſieurs mêmes d'entr'eux ne voudront pas voir qu'il n'y a conſtamment dans tout cela que le même accord, lequel a pour fondamental l'*accord-parfait* UT MI SOL, dont on a répété à volonté l'un des trois ſons qui, par eux-mêmes & indépendamment de toute répétition, le conſtituent déja Accord-parfait.

ler

Signes des Accords.

ler accord de *Sixte-majeure*, eſt produit par l'accord parfait Mineur. Ainſi,

Toute Note qui porte la Sixte mineure eſt *Médiante* d'un Mode majeur ; & toute Note qui porte la Sixte majeure eſt *Médiante* d'un Mode mineur.

$\frac{4}{6}$ ACCORD de *Sixte-quarte*, compoſé de quarte & de ſixte ; on ajoute encore l'octave à cet accord pour les mêmes raiſons qu'à l'accord précédent.

Son accord fondamental eſt le *Parfait* de la quinte au-deſſous ; donc toute note qui porte cet accord eſt quinte de Tonique, c'eſt-à-dire, *Cinquieme-note ;* (voyez l'*Introduction*, pag. 28.)

Dans cet accord, la Quarte eſt toujours juſte, mais la ſixte peut être majeure ou mineure. Celui dont la ſixte eſt majeure eſt produit par un Accord-parfait majeur ; & celui dont la ſixte eſt mineure eſt produit par un Accord-parfait mineur. Ainſi,

Toute Note qui porte une *Sixte-quarte*, dont la ſixte eſt majeure,

Signes des Accords.

est *Cinquieme-note* d'un Mode majeur ; & toute Note qui porte le même accord, mais dont la sixte est mineure, est *Cinquieme-note* d'un Mode mineur.

SECTION SECONDE.

Accords Dissonans dérivés du Sensible.

ARTICLE I.

Accords dérivés par Renversement.

9 ACCORD de *Fausse-quinte*, composé de tierce mineure, quinte diminuée & sixte mineure. La quinte de cet accord en est la Dissonance mineure : sa Basse-fondamentale, ou, en d'autres termes, son accord fondamental est le *Sensible* de la 3ce. majeure au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Note-sensible.*

×6 ACCORD de *Sixte-sensible* ou *Petite-sixte majeure*, composé de tierce mineure, quarte & sixte majeure. La tierce de cet accord en est la Dissonance mineure : son accord fondamental est le *Sensible* de la 5te. au-dessous.

Signes des Accords.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Seconde-Note.*

+4 ou 4+ ACCORD de *Triton*, compoſé de ſeconde majeure, quarte ſuperflue & ſixte majeure. Son accord fondamental eſt le *Senſible* de la 7me. mineure au-deſſous.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Quatrieme-note*, & Diſſonance mineure elle-même.

ARTICLE II.

Accords dérivés par Suppoſition.

×5 ACCORD de *Quinte-ſuperflue*, compoſé de tierce majeure, quinte ſuperflue, ſeptieme majeure & neuvieme majeure. La neuvieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure, la ſeptieme n'y eſt qu'une diſſonance apparente, qu'on pourroit appeller *Accidentelle* (18) : ſon

(18) Il n'y a de vraie diſſonance que celle qui l'eſt dans l'accord fondamental. Celles que j'appellerai, à l'avenir, *Diſſonances Accidentelles*, n'ont, dans les accords par Suppoſition, que la forme de diſſonance, puiſqu'elles ſont parfaites conſonances

Signes des Accords.	accord fondamental eſt le *Senſible* de la 3^ce. majeure au-deſſus. Toute Note qui porte cet accord eſt *Médiante* d'un Mode mineur.
9	ACCORD de *Neuvieme-mineure*, compoſé de tierce mineure, quinte, ſeptieme mineure & neuvieme mineure. La neuvieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure, la ſeptieme n'y eſt qu'une diſſonance Accidentelle; (*voyez Note* 18, *pag.* 51): ſon accord fondamental eſt le *Senſible* de la 3^ce. mineure au-deſſus. Toute Note qui porte une pareille Neuvieme, c'eſt-à-dire, dont tous les intervalles ſont dans la même forme, & du même genre que dans celui-ci, eſt *Médiante* d'un Mode majeur.
×7	ACCORD appellé improprement de *Septieme-ſuperflue*, compoſé de quinte, ſeptieme majeure, neuvieme

de l'accord fondamental. Conſonances dont le caractere primitif ne ſçauroit être altéré par l'inverſion, ni par la comparaiſon à un Son étranger. A l'égard de l'intervalle de Quinte-Superflue, voyez ci-devant *Note* 16, *pag.* 44.

Signes des Accords.

majeure & onzieme [octave de la quarte] (19): la onzieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure, la neuvieme & la ſeptieme n'y ſont que des diſſonances Accidentelles: ſon accord fondamental eſt le *Senſible* de la 5te. au-deſſus.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Note-principale;* (voyez l'*Introduction*, pag. 28).

---

(19) Cet intervalle ne peut être employé comme Quarte-propre. Quoique la Onzieme & la Quarte ſoient regardées comme ſynonymes dans la pratique, cette premiere, ſi on l'appelle ici Quarte, ne pourra jamais être employée qu'à onze degrés de diſtance de la Baſſe, ou de la Partie qui en tient lieu; on peut la tranſporter plus haut, mais on ne peut la mettre au-deſſous de la Quinte, Son fondamental de l'accord, entre lequel & le Son par Suppoſition aucun autre ne peut être placé. Si quelques Praticiens violent cette regle, c'eſt que ne connoiſſant pas les Principes de l'Harmonie, ils partent de l'idée qu'une Onzieme eſt la même choſe qu'une Quarte, & qu'ils regardent comme indifférent de placer cet intervalle en-haut ou en-bas. Le Lecteur pourra obſerver ici, pour eux, qu'une Quarte, proprement dite, peut très-bien, dans les accords, être repréſentée par la Onzieme, la Dix-huitieme, & par un plus grand Intervalle encore ſi l'on veut, ſans que la Onzieme puiſſe

SECTION TROISIEME.

Accords Diſſonans dérivés de Simple-ſeptieme.

COMME toutes les notes d'un Mode, ſoit majeur, ſoit mineur, excepté la Dominante, peuvent porter la Simple-ſeptieme, ou, ſi l'on veut, peuvent être Simples-dominantes, on ne ſçauroit aſſigner de Rang déterminé, pour le Ton, à aucune Note qui ne porte qu'un accord dérivé d'une Simple-ſeptieme. On peut bien dire de cette Note qu'elle eſt Tierce ou Quinte, &c, de telle ou telle Dominante; mais c'eſt-là tout ce qu'on en peut affirmer, malgré les inductions contraires que fournit ce qu'on appelle la *Regle de l'Octave*.

Au reſte, les Intervalles énoncés dans les Accords de cette Section doivent être pris tels que les donne la Gamme du Ton & du Mode où l'on eſt, majeurs ou mineurs, ſuperflus ou diminués, ou juſtes.

jamais l'être par la Quarte. Ainſi on peut dire qu'en Harmonie la Onzieme eſt ſynonyme de la Quarte, mais que celle-ci ne l'eſt pas de la Onzieme, bien que, dans la Mélodie, ces deux intervalles ſoient, à certains égards, mutuellement ſynonymes l'un de l'autre.

Signes des Accords.

ARTICLE I.

Accords dérivés par Renverſement.

$\frac{6}{5}$ ACCORD de *Grande-ſixte*, compoſé de tierce, quinte & ſixte. La quinte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure : ſon accord fondamental eſt la *Simple-ſeptieme* de la 3^ce^. au-deſſous.

La Note qui porte cet accord eſt Tierce d'une Simple-dominante, & toutes les notes du Ton, excepté la *Note-ſenſible*, peuvent le porter.

$\frac{6}{4}$ ou $\frac{4}{3}$ ACCORD de *Petite-ſixte* ou *Tierce-quarte*, compoſé de tierce, quarte & ſixte. La Tierce de cet accord en eſt la Diſſonance mineure : ſon accord fondamental eſt la *Simple-ſeptieme* de la 5te. au-deſſous.

La Note qui porte cet accord eſt Quinte d'une ſimple-dominante, & toutes les notes du Ton, excepté la *Seconde-note*, peuvent le porter.

2 ACCORD de *Seconde*, compoſé de ſeconde, quarte & ſixte. Son accord fondamental eſt la *Simple-*

Signes des Accords.

ſeptieme de la 7me. au-deſſous.

La Note qui porte cet accord eſt Septieme d'une Simple-dominante, &, par conſéquent, Diſſonance mineure elle-même ; toutes les notes du Ton, excepté la *Quatrieme-note*, peuvent porter cet accord.

ARTICLE II.

Accords dérivés par Suppoſition.

9 ACCORD de *Neuvieme*, compoſé de tierce, quinte, ſeptieme & neuvieme. La neuvieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure, la ſeptieme n'y eſt qu'une diſſonance Accidentelle : ſon accord fondamental eſt la *Simple-ſeptieme* de la tierce au-deſſus.

La Note qui porte cet accord eſt Tierce-au-deſſous d'une Simple-dominante, & toutes les notes du Ton, excepté la *Médiante*, peuvent le porter (20).

(20) On peut obſerver que, dans les accords par Suppoſition (ſoit ceux de cet Article, ſoit ceux de la ſeconde Section, *Art.* 2), la note qui eſt au-deſſous de l'accord fondamental étant comme ſur-

9 4 ACCORD de *Onzieme*, composé de quinte, septieme, neuvieme & onzieme (21). La onzieme de cet accord en est la Dissonance mineure, la neuvieme & la septieme n'y sont que des dissonances Accidentelles : son accord fondamental est la *Simple-septieme* de la 5te. au-dessus.

---

numéraire (d'où elle est appellée *Note par Supposition*), ne peut jamais, ni elle ni son octave, être transportée au-dessus du Son fondamental, c'est-à-dire, parmi ce qu'on appelle les *Parties*. Certains Auteurs ne font aucune difficulté de porter atteinte à cette loi, les uns dans leurs compositions musicales, d'autres dans leurs écrits; mais il n'y a qu'à lire ce qu'a dit M. Rameau au sujet de ce Son par Supposition dans les accords du même nom, pour sentir tout le vice de ce procédé. Voyez, par exemple, le Chapitre X du second Livre du *Traité de l'Harmonie*, ou seulement l'Explication des mots *Supposer*, *Sous-entendre*, pag. XXI du même Ouvrage.

(21) Le 4 qui fait partie du Signe impropre de cet accord, sembleroit prouver en faveur de ceux qui prennent les Onziemes pour des Quartes, si ce Signe n'étoit plus ancien que la découverte de la Basse-fondamentale, qui nous a éclairés sur tous ces objets. Voyez ce que j'ai dit ci-devant au sujet de l'Intervalle de Onzieme, *Note 19*, pag. 53.

Signes des Accords.

La Note qui porte cet accord eſt Quinte-au-deſſous d'une Simple-dominante, & toutes les notes du Ton, excepté la *Note-principale*, peuvent le porter.

9
7

ACCORD de *Neuvieme avec quinte & ſeptieme diminuées*, compoſé de tierce mineure, quinte diminuée, ſeptieme diminuée, & neuvieme mineure. Cet accord eſt propre au ſeul Mode mineur ; la neuvieme, ainſi que dans tous les accords de ce nom, en eſt la Diſſonance mineure, la ſeptieme, quoique Diminuée, n'y eſt de même qu'une Diſſonance Accidentelle : ſon accord fondamental eſt une *Simple-ſeptieme*, mais dont la Quinte eſt Diminuée, de la 3^ce. mineure au-deſſus.

Toute Note qui porte cet accord (dans la même forme que je l'ai énoncée quant aux Intervalles) eſt *Note-ſenſible* d'un Mode mineur.

SECTION QUATRIEME.

Accords par Supposition avec des Retranchemens.

Avant l'établissement des Principes de l'Harmonie, on n'employoit guères plus de quatre sons dans certains accords (j'entends des sons différens entr'eux) : beaucoup d'accords étoient même réduits au nombre de trois, & l'on en faisoit comme une classe à part. De-là les *Petites* & *Grandes* Neuviemes, les *Petites* & *Grandes* Septiemes, &c (22).

(22) J'aimerois autant qu'on me dît le *Petit* & le *Grand* Accord-parfait : comme si lorsqu'on retranche quelque son d'un accord on en changeoit la nature!

Si ceux qui ont encore aujourd'hui deux sortes de Neuviemes, deux sortes de Septiemes, &c, étoient conséquens, ils devroient avoir bien d'autres sortes d'accords ; par exemple, des accords à deux Sons pour les *Duo*, à trois pour les *Trio*, & ainsi de suite. N'est-il pas inconteſtable que dans un Duo, proprement dit, on ne peut employer plus de deux Sons? Donc ces deux Sons doivent former une classe d'accords différens de ceux que peuvent fournir les Trio, les Quatuor, les Chœurs, &c. Je finis par cet exemple, crainte de fournir encore à quelqu'un, sans le vouloir, le moyen d'inventer une infinité d'autres accords en s'amusant à démembrer les *Grands* que contient ce Traité.

Or les accords de Onzieme & de Septieme-ſuperflue, qui contiennent cinq ſons, ont dû, à plus forte raiſon, ſubir des retranchemens. On a donc pratiqué ces accords tantôt ſans neuvieme, tantôt ſans ſeptieme, tantôt enfin ſans l'un & ſans l'autre de ces intervalles : & ces différentes formes, priſes pour autant d'accords différens, ont eu leurs Signes propres, mais cependant communs aux deux genres d'accords. Les voici avec leurs Signes :

Accords incomplets.

$\frac{7}{4}$	ACCORD de Onzieme ou de Septieme-ſuperflue dont on a retranché la neuvieme, lequel par conſéquent ne reſte compoſé que de quinte, ſeptieme & onzieme, dite Quarte.
$\frac{5}{4}$ ou $\frac{5}{2}$	ACCORD de Onzieme ou de Septieme-ſuperflue dont on a retranché la ſeptieme, lequel reſte compoſé de quinte, neuvieme & onzieme (23).

(23) Lorſqu'on regardoit une Neuvieme & une Seconde comme une même choſe en Harmonie (*),

(*) *Ce préjugé a duré aſſez long-tems. Si quelques Muſiciens ont reconnu dans la ſuite quelque légere différence entre ces deux intervalles, tel qu'un célebre Organiſte, cité par M.* Dornel,

4 ACCORD de Onzieme ou de Septieme-ſuperflue dont on a retranché & la neuvieme & la ſeptieme. Il ne reſteroit à cet accord que la quinte & la onzieme ; mais la Pratique y a joint l'octave, pour remplacer, en quelque façon, les deux ſons qui lui manquent : ainſi

---

on ſe ſervoit, dans quelques Signes, d'un 2 au lieu d'un 9, comme le pratiquent encore quelques Compoſiteurs : ainſi le 2 du ſigne de l'accord dont il eſt queſtion ici repréſente la Neuvieme, par la même analogie que le 4, ſoit dans les accords de cette Section, ſoit dans ceux qui leur ſont relatifs, repréſente la Onzieme. Ce ſont encore-là des reſtes de la routine ; il y a même une raiſon de plus pour la Onzieme, déſignée par 4, c'eſt qu'on ne ſe doutoit pas ſeulement autrefois que cet intervalle pût être autre choſe qu'une Quarte. Il eſt même encore aujourd'hui des perſonnes en préſence deſquelles il ſeroit dangereux de ne pas l'appeller *Quarte :* elles ont le Signe pour elles, & nous n'avons pour nous que la Théorie.

dans un petit Ouvrage intitulé, Le Tour du Clavier, *ils ne chiffroient pas moins l'un & l'autre intervalle par un* 2.

» Feu M. C**, reconnu pour bon Harmoniſte, *dit M. Dornel*, ne voulut point admettre de *neuvieme*, il la nommoit » *ſeconde ſupérieure*. Cela le contraignoit de la chiffrer avec » un 2 & un 3 deſſus ou deſſous ».

*Cette opinion ne diminue en rien le mérite de M. C** ; cet habile Artiſte cherchoit beaucoup plus les effets qu'il n'étudioit les Principes : on ſçait d'ailleurs que la pratique & le raiſonnement ſont des choſes différentes.*

cet accord eſt compoſé de quinte, octave & onzieme, ou, ſelon le langage des Praticiens, de quarte, quinte & octave.

En conſidérant tous ces accords comme autant de retranchemens d'accords par Suppoſition, il eſt viſible qu'ils ne conſtituent pas un nouveau genre, car l'Harmonie ne connoît que l'union des Sons, & non leur ſéparation ; ainſi ce que j'ai dit à l'égard de la *Onzieme* ou de la *Septieme-ſuperflue*, dans les précédentes Sections, doit s'appliquer à ces ſortes d'accords. Il me ſuffira d'ajouter ici, ſoit pour les Compoſiteurs, ſoit pour les Accompagnateurs, que les premiers, en faiſant, dans leurs compoſitions, les *Retranchemens* qu'ils jugent à propos, lorſqu'ils emploient un accord de *Onzieme* ou de *Septieme-ſuperflue*, devroient néanmoins toujours *Chiffrer* l'accord complet que ces Retranchemens repréſentent. Quant à ce qui regarde les Accompagnateurs, ils n'ont qu'à laiſſer faire au Compoſiteur comme il l'entend, rien n'empêche qu'en accompagnant ils ne faſſent toujours des accords complets. Ainſi ils doivent regarder les Signes de cette Section comme ſynonymes avec celui de la *Onzieme*, ou, s'ils ſont ſur des *Notes-principales*, comme ſynonymes avec celui de la *Septieme-ſuperflue*.

Ceux des Accompagnateurs qui ſont dans

le goût des *Retranchemens*, pourroient encore ne pas s'astreindre à celui en particulier qu'a exigé l'Auteur : il ne sçauroit y avoir aucun inconvénient qu'ils fassent entendre l'un quand l'Auteur aura marqué l'autre ; ils n'auront fait avec lui, & en total, que le même accord primitif, représenté par ces informes mutilations.

SECTION CINQUIEME.

Accords Dissonans dérivés de celui de Sixte de la Sous-dominante.

Comme l'accord de la sous-dominante porte, dans la Pratique, le nom de *Grande-Sixte*, & qu'il est confondu par-là avec celui de même nom, qu'on a vu, Section III de ce Chapitre, dériver d'une simple-septieme, j'appellerai *Sixte-dissonante* celui dont il s'agit ici, afin qu'on puisse entendre, dans la suite de ce Traité, duquel des deux accords, du Fondamental ou du Dérivé, je voudrai parler. A l'égard du Signe, qui est le même pour l'un & l'autre de ces accords, & par conséquent équivoque, lorsque, dans cet Ouvrage, il sera question de l'accord fondamental, c'est-à-dire, de cette Sixte que je nomme DISSONANTE, je joindrai deux *Points* aux Chiffres ordinaires, afin qu'on ne les prenne pas pour le Signe de l'accord *Dérivé*, pour le Signe de Grande-sixte.

Quant aux dérivés de notre Sixte-diſſonante, ils portent également dans la Pratique les mêmes noms & les mêmes ſignes que ceux de la Section troiſieme : il ſeroit bien à ſouhaiter qu'on voulût donner à tous ces accords des noms & des ſignes propres (24), ou que du moins on joignît aux chiffres en uſage quelques caracteres diſtinctifs. En attendant je me ſervirai encore ici de deux Points, mais on ſe ſouviendra que dans les Auteurs ces Signes ſont ſans Points.

Signes des Accords.

ARTICLE I.

Accords dérivés par Renverſement.

$\frac{6}{3}$: ou $\frac{4}{3}$: ACCORD appellé *Tierce-quarte*, ou *Petite-ſixte*, compoſé de tierce mineure, quarte & ſixte mineure, pour le Mode majeur, & de tierce majeure, quarte-ſuperflue & ſixte

(24) Ce ſouhait ne pourra être rempli que lorſqu'on commencera par diſtinguer ces accords les uns des autres ; j'ai tâché, ſoit par le plan que j'ai ſuivi dans cet Ouvrage, ſoit par la maniere de préſenter & ces accords & les différens accords fondamentaux qui les produiſent, d'en faire ſentir la différence : mais les ſignes & les noms qui ſont en uſage me paroiſſent pour y parvenir y apporter de grands obſtacles.

majeure,

Signes des Accords.

majeure pour le Mode mineur. La quarte de cet accord, dans l'une & l'autre forme, en eſt la Diſſonance majeure : ſon accord fondamental, dans la premiere forme, eſt celui de *Sixte-diſſonante*, avec tierce majeure, de la 3^ce. majeure au-deſſous. Dans la ſeconde forme, c'eſt la même Sixte-diſſonante, mais avec tierce mineure, de la 3^ce. mineure au-deſſous.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Sixieme-note*.

Au reſte, pour diſtinguer cet accord de celui de la Section troiſieme, *pag.* 55, lequel a les deux mêmes noms, on pourroit appeller celui-ci *Tierce & Quarte diſſonante* (25).

(25) Puiſqu'on a deux noms pour deux accords, ne ſeroit-il pas aiſé d'en attacher invariablement un à chacun ? On pourroit du moins, en donnant le nom de *Tierce-quarte* aux deux, exprimer la nature de celui-ci & ſa différence totale d'avec l'autre, en ajoutant au mot *quarte*, ainſi que je le propoſe, l'épithète de *Diſſonante*, puiſqu'en effet la Quarte eſt Diſſonance majeure dans cet accord, tandis que dans celui de la Section troiſieme cette

2: ACCORD appellé de *Seconde*, qu'on pourroit ſurnommer *Diſſonante*, pour le diſtinguer de celui qui dérive d'une Simple-dominante (26). Cet accord eſt compoſé de ſeconde majeure, quarte & ſixte : cette ſixte doit être majeure dans le Mode majeur, & mineure dans le Mode mineur. La ſeconde de cet accord en eſt toujours la Diſſonance majeure ; ſon accord fondamental eſt la

---

même Quarte étant l'octave du Son fondamental, ne peut, comme telle, & ſelon l'harmonie fondamentale, être regardée que comme la plus ſimple & la premiere de toutes les Conſonances, comme identique avec le ſon qu'elle repréſente, comme *Æquiſonance* enfin, car c'eſt ſon nom, bien-loin de pouvoir être miſe au rang des Diſſonances.

Ceux des Accompagnateurs à qui certains Etrangers pourroient avoir recommandé de retrancher la Quarte dans les Petites-ſixtes qui proviennent des Dominantes, regardant cette Quarte comme une diſſonance, pourront, par ce que nous venons d'obſerver au ſujet de cet Intervalle, juger de l'abſurdité de pareils préceptes.

(26) Dans l'accord de *Seconde* de la Section troiſieme, *pag. 55*, ce n'eſt pas la ſeconde qui eſt

Signes des Accords.

Sixte-diſſonante de la 5te. au-deſſous, mais avec tierce majeure, dans le Mode majeur, & avec tierce mineure, dans le Mode mineur.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Note-principale.*

7: ACCORD appellé de *Septieme*, qu'on pourroit ſurnommer *Dérivée*, ou *Conſonante*, pour le diſtinguer des accords fondamentaux de Septieme, que por-

---

Diſſonance, mais la note même qui porte l'accord; au lieu que, dans celui-ci, cette même note étant quinte du Son fondamental, c'eſt la ſeconde qui eſt Diſſonance.

On pourroit objecter, d'après ce que j'ai dit dans le Chapitre premier de l'*Introduction*, pag. 6, que l'une & l'autre ſeconde doivent être regardées comme Diſſonances, puiſqu'elles forment, dans les deux accords, un Intervalle, ou degré, conjoint. Cela eſt vrai, ſi l'on conſidere cette note en tant que Seconde, c'eſt-à-dire, ſi l'on compte toujours en partant du Son inférieur. Mais on doit obſerver que dans l'accord de la Section troiſieme, les deux Sons qui forment Seconde, ſont renverſés, que le ſupérieur étant l'octave du Son fondamental, c'eſt le Son inférieur, le Son Grave, qui eſt la Diſſonance, ou, ce qui revient au même, qui eſt

Signes des Accords.

tent les Dominantes (27). Dans le Mode majeur, cet accord eſt compoſé de tierce mineure, quinte & ſeptieme mineure : ſon accord fondamental, dans cette forme, eſt la *Sixte-diſſonante*, avec tierce majeure, de la 6te. majeure au-deſſous. Dans le Mode mineur, la quinte de cet accord doit être *Diminuée*, & ſon accord fondamental, ſous cette derniere forme, eſt la *Sixte-diſſonante*, avec tierce mineure, de la 6te. majeure au-deſſous.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Seconde-note*, & diſſonance majeure elle-même.

---

la ſeconde, le degré-conjoint du Son ſupérieur ; au lieu que dans l'accord dont il s'agit ici, les deux Sons conjoints étant dans l'ordre direct, & le plus Grave étant Quinte du fondamental, & par conſéquent *Conſonance*, il n'y a que le Son ſupérieur qui puiſſe être la Diſſonance, ou le degré-conjoint, de cette Quinte.

(27) La note qui fait ſeptieme dans cet accord, eſt la quinte du Son fondamental, par conſéquent elle eſt conſonance ; au lieu que dans les accords fondamentaux de Septieme, c'eſt l'Intervalle de ce nom qui eſt & l'objet & la Diſſonance même de l'accord.

Signes des Accords.

ARTICLE II.

Accord dérivé par Suppoſition.

9: ACCORD qu'on pourroit appeller *Neuvieme-conſonante* (28), pour le diſtinguer des Neuviemes que fourniſſent les Dominantes. Cet accord n'eſt uſité que dans le Mode majeur : il eſt compoſé de tierce majeure, quinte, ſeptieme majeure & neuvieme majeure. La tierce de cet accord en eſt la Diſſonance majeure, la ſeptieme & la neuvieme n'y ſont que des Diſſonances apparentes & Accidentelles : ſon accord fondamental eſt la *Sixte-diſſonante*, avec tierce majeure, de la 5te. au-deſſus.

(28) La neuvieme de cet accord étant encore ici quinte du Son fondamental, ainſi que la ſeptieme de l'accord précédent, elle eſt donc auſſi Conſonance comme elle.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Quatrieme-note* (29).

SECTION

(29) J'ai ſuivi les idées reçues à l'égard de la conſtruction de cet accord ; mais il eſt bon d'obſerver que le Son fondamental, la Quinte, étant le ſon le plus près de la note qui porte cet accord, il s'enſuit que c'eſt par le Son fondamental même, par cette Quinte, que doit commencer la conſtruction de l'accord, en cette forme : 5te, 7me, 9me, & 10me. Au ſurplus, il eſt ſi peu vrai que la neuvieme, que j'ai miſe au rang des Diſſonances Accidentelles, ſoit effectivement Diſſonance, dans cet accord, qu'au lieu de pouvoir deſcendre, elle doit conſtamment reſter ſur le même degré, dans la ſucceſſion propre à cet accord ; & cela comme QUINTE du Son fondamental, d'où je l'ai appellée *Conſonante*. A l'égard de la ſeptieme, ſi elle deſcend, ce n'eſt point comme Diſſonance : elle eſt Tierce du Son fondamental, & elle ne fait, en deſcendant, que ſuivre ſa marche la plus naturelle.

C'eſt-là le ſeul accord par ſuppoſition qu'on ait encore tiré de la Sous-dominante ; il eſt même fort peu connu, & ne l'eſt que dans le Mode majeur, & ſous la forme dont je l'ai énoncé dans le Texte, c'eſt-à-dire, compoſé de 3^ce, 5te, 7me, & 9me. L'Exemple XXIX de la *Génération harmonique*, de M. Rameau, préſente cet accord dans la ſeconde Baſſe-continue. L'*ut* qui le porte eſt une note par Suppoſition, cenſée quinte au-deſſous de la ſous-dominante *ſol*, déſignée par un Guidon dans la Baſſe-fondamentale de l'Exemple. Auſſi cet *ut* doit-il être ſuppoſé une octave plus bas, ou bien, il faut,

par rapport à lui, ſuppoſer le Guidon une octave plus haut.

Quoique cette ſorte de Neuvieme ſoit peu pratiquée, il n'eſt pas moins conſtant qu'elle peut tenir, dans l'Harmonie, un rang auſſi diſtingué que tout autre accord de Suppoſition, puiſque ſon origine eſt la même, & qu'elle eſt formée de la même maniere que tous les accords de ce genre.

L'on pourroit même, en profitant de tout ce que fournit le Principe de la Suppoſition, donner à la Sous-dominante un accord de plus : j'en parlerai dans la Troiſieme Partie de cet Ouvrage, où je propoſerai en même tems une autre ſorte de Neuvieme, différente à certains égards de celle-ci, & toute compoſée de Sons pris dans un même Mode.

Je dis *dans un même Mode*, car il eſt viſible que l'accord qui fait l'objet de cet Article, préſente une double Modulation. Par exemple, dans l'accord *ut mi ſol ſi re*, ou plus exactement, *ut ſol ſi re mi*, de l'Exemple XXIX de la *Génération harmonique*, l'accord fondamental *ſol ſi re mi* appartient inconteſtablement au Mode majeur de *Re* : or le Son par Suppoſition, l'*ut-naturel*, n'étant point de ce Mode, il appartient néceſſairement à celui de *Sol*, auquel on paſſe immédiatement après l'accord, dans cet Exemple, en rendant Dominante-tonique le *re* qui ſuit, & qui auroit dû paroître comme Tonique.

Si j'ai dit dans le Texte, que toute Note qui portoit cette ſorte de Neuvieme, étoit Quatrieme-note, c'eſt uniquement pour rendre l'énoncé de cette Regle avec plus de préciſion : il ſuffit d'ailleurs que cette Note ſoit effectivement le quatrieme de-

Signes des Accords.

SECTION SIXIEME.

Accords Diſſonans & par Subſtitution dérivés de celui de Septieme-diminuée.

ARTICLE I.

Accords dérivés par Renverſement.

× 6 / 5 — ACCORD de *Sixte-ſenſible avec fauſſe-quinte*, compoſé de tierce mineure, quinte diminuée & ſixte majeure. La tierce de cet accord

---

gré, la *Quatrieme-note*, du Mode prochain auquel elle appartient, mode dont la préſence même s'annonce par cette Note, pour que ma propoſition ſoit exactement vraie, bien que les autres ſons qui forment l'accord de cette note, appartiennent à un mode différent, au Mode actuel, ou, pour mieux dire, à celui qui étoit l'actuel, & qui ceſſe de l'être en cédant ſa place au nouveau mode. Du reſte cette matiere auroit beſoin d'être traitée plus au long, ou du moins d'être éclaircie par quelques Exemples, mais ce n'en eſt pas ici le lieu. J'ai cru devoir jetter ſeulement quelques idées à ce ſujet, parce que le peu qu'on a dit touchant cet accord, dans le Livre que j'ai cité, m'a paru préſenter, parmi quelques vérités, une ſource d'erreurs. *Voyez Génér. harm. pag. 186.*

Signes des Accords.

en eſt la Diſſonance mineure primitive (30), la quinte eſt une nouvelle diſſonance qu'occaſionne la Subſtitution, & que, pour mieux déſigner, on pourroit appeller *Diſſonance diminuée*, en la ſuppoſant néanmoins toujours dans la claſſe des mineures, ou la regardant comme telle, pour la *ſauver* en deſcendant (31).

---

(30) L'accord de ſeptieme-diminuée *ut* ✕ *mi ſol ſi* ♭, par exemple, repréſentant celui de la dominante *la ut* ✕ *mi ſol*, il eſt aiſé de voir que la quinte du premier accord, le *ſol*, eſt diſſonance primitive dans celui de la dominante *la ut* ✕ *mi ſol.*

(31) On a appellé *Diſſonance majeure* la ſixte de la Sous-dominante, parce que cet intervalle eſt majeur; on a appellé *Diſſonance mineure* la ſeptieme de la Dominante, parce que cet intervalle eſt mineur; je n'ai pu me déterminer à appeller *mineure* une diſſonance qui, dans l'accord fondamental, eſt une ſeptieme moindre que la mineure, & qui porte à ſi juſte titre la dénomination de Diminuée. J'ai cru devoir appeller, par analogie, & pour plus d'exactitude, *Diſſonance diminuée*, celle que forme cette ſorte d'intervalle, dont l'accord même, duquel il fait partie, a pris le nom de *Septieme-Diminuée.*

Signes des Accords.

L'accord fondamental de cette sorte de Sixte est la *Septieme-diminuée* de la 3^ce. mineure au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Seconde-note* d'un Mode mineur.

× 4 3 ACCORD de *Triton avec tierce mineure*, composé de tierce mineure, quarte-superflue & sixte majeure. La tierce de cet accord en est la Dissonance diminuée : son accord fondamental est la *Septieme-diminuée* de la 5te. diminuée au-dessous.

Toute Note qui porte cet accord est *Quatrieme-note* d'un Mode mineur, & dissonance mineure primitive elle-même.

× 2 ACCORD de *Seconde-superflue*, composé de seconde superflue, quarte superflue & sixte majeure. La sixte de cet accord en est la Dissonance mineure primitive (32) : son

(32) Cette sixte, quoique sixte & quoique majeure, est néanmoins Dissonance mineure. Ceux à qui cette proposition pourroit paroître étrange n'ont qu'à consulter la Basse-fondamentale primitive. (*Voyez Note* 30, *pag.* 73.)

Signes des Accords.

accord fondamental, eſt celui de *Septieme-diminuée* de la 7me. diminuée au-deſſous.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Sixieme-note* d'un Mode mineur, & Diſſonance diminuée elle-même.

ARTICLE II.

Accords dérivés par Suppoſition.

9 ✕ ACCORD de *Neuvieme mineure avec tierce majeure*, compoſé de tierce majeure, quinte, ſeptieme mineure, & neuvieme mineure. La ſeptieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, & la neuvieme en eſt la Diſſonance diminuée : ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme-diminuée* de la 3^ce^. majeure au-deſſus.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Cinquieme-note* (33).

(33) Cet accord eſt peu connu, mais il eſt très-praticable. La Note qui peut le porter doit être regardée, dans la Baſſe-continue, comme un Son

× 5
4

ACCORD de *Quinte-ſuperflue avec quarte*, compoſé de quarte, quinte ſuperflue, ſeptieme majeure, & neuvieme majeure, ſelon la Pratique, & plus exactement, de quinte ſuperflue, ſeptieme majeure, neuvieme majeure & onzieme. La neuvieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la quarte (c'eſt-à-dire onzieme) en eſt la Diſſonance diminuée; la ſeptieme n'y eſt qu'une diſſonance Accidentelle : ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme-diminuée* de la 5te. ſuperflue au-deſſus.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Médiante* d'un Mode mineur (34).

---

par Suppoſition, ajouté au-deſſous de l'accord de Septieme diminuée, pris dans ce cas comme fondamental propre, quoique, dans ſon origine, il ne le ſoit que précairement, c'eſt-à-dire, par ſubſtitution. (*Chapitre II, pag. 46*).

(34) Beaucoup de Muſiciens pourroient être ſurpris de ne point trouver ici au rang des diſſonances de cet accord l'Intervalle altéré de quinte ſuperflue; mais je les prie d'obſerver que cet Intervalle, quoique faux, quoique diſcordant, ne peut cependant être mis au rang des Diſſonances,

×7 6 ACCORD de *Septieme-ſuperflue avec ſixte mineure*, compoſé, ſelon la Pratique, de ſixte mineure, ſeptieme majeure, improprement dite ſuperflue, neuvieme majeure & onzieme: & ſelon ſa vraie conſtruction, de ſeptieme majeure, neuvieme majeure, onzieme & treizieme mineure, octave de la ſixte. La onzieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la ſixte (ou treizieme) en eſt la Diſſonance diminuée; la neuvieme & la ſeptieme, dite ſuperflue, n'y ſont que des diſſonances Accidentelles (35): ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme-diminuée* de la 7me. majeure au-deſſus.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Note-principale.*

ſi l'on prend ce terme ſtrictement & dans le ſens qu'il doit avoir en Harmonie. Je crois m'être deja aſſez expliqué là-deſſus, ſoit dans l'*Introduction*, pag. 6, ſoit à la *Note 16*, pag. 44.

(35) La note qui forme ſeptieme dans cet accord eſt la même (en ſuppoſant la même harmonie fondamentale) que celle qui fait quinte

SECTION SEPTIEME.

De l'Accord de Sixte ſuperflue.

DANS les Modes mineurs, lorſque la ſixieme note en deſcendant va former un *Repos* ſur la cinquieme, on ſe ſert quelquefois, pour mieux annoncer ce Repos, d'un accord appellé de *Sixte-ſuperflue*, qui n'eſt autre choſe que celui de *Petite-ſixte*, dont on a altéré la ſixte en l'élevant d'un demi-ton, ce qui la rend ſuperflue, de majeure qu'elle étoit.

Cet accord, comme Petite-ſixte, doit être déſigné par un 6 barré, avec un Diéſe à côté, pour exprimer l'altération de la ſixte. Si quelques Auteurs ne déſignent cet accord que par un ſimple 6, c'eſt qu'ils l'enviſagent ſous un autre point de vue, comme on le verra à la Note qui termine cette Section.

ſuperflue dans l'accord précédent; ainſi ce que je viens de dire à la Note précédente pourra ſuffire pour cette ſeptieme prétendue diſſonance, & qui ne l'eſt pas plus qu'elle n'eſt ſuperflue; (*Voyez l'Introduction, pag. 18*).

♯6 | ACCORD de *Sixte-ſuperflue*, compoſé de tierce majeure, quarte ſuperflue & ſixte ſuperflue. La tierce de cet accord en eſt la Diſſonance mineure : ſon accord fondamental eſt une ſorte de Septieme mineure, avec tierce majeure & fauſſe quinte, de la 5te. diminuée au-deſſous (36).

---

(36) Cet accord fondamental n'a point de nom propre, parce qu'il n'eſt preſque pas connu, quoique ſon Dérivé, la Sixte-ſuperflue, le ſoit déja aſſez. Ce dernier accord ne pouvant néanmoins, par ſa ſtructure, être regardé comme fondamental, doit néceſſairement avoir un fondement, & néceſſairement encore, n'avoir d'autre fondement que cette même Septieme que je lui aſſigne, portant tierce majeure & fauſſe-quinte.

Par exemple, quel fondement donner à la ſixte-ſuperflue *fa la ſi re* ♯, ſinon l'accord *ſi re* ♯ *fa la* qui ne contient préciſément que les mêmes ſons, mais rangés par tierces, c'eſt-à-dire, dans un ordre direct, ordre qui conſtitue tout accord fondamental ? Or il eſt évident que l'accord *ſi re* ♯ *fa la*, n'eſt proprement ni un Accord-ſenſible, puiſque ſa quinte n'eſt pas juſte, ni une ſimple-ſeptieme, puiſque ſa tierce eſt une note ſenſible : il doit donc former une claſſe particuliere d'accord fondamental, qu'il conviendroit de diſtinguer par un nom propre, pour éviter toute équivoque.

Dans le Chapitre ſuivant, je donne un nom à ces

Toute Note qui porte cet accord eſt *Sixieme-note* d'un Mode mineur, & annonce un *Repos* ſur la Cinquieme-note (37).

AVERTISSEMENT.

J'ai renfermé dans ces deux Chapitres tout ce qu'on connoît d'accords juſqu'à préſent. Ceux qui voudront s'y tenir, peuvent ne pas lire le Chapitre ſuivant, & paſſer au Quatrieme, où je traite des ſuſpenſions.

---

accord fondamental, lequel une fois admis, ne doit pas, ſans doute, avoir la ſeule Sixte-ſuperflue pour Dérivés : auſſi en propoſerai-je d'autres, dans ce Chapitre, aux Amateurs de l'Harmonie. Ils y retrouveront la Sixte-ſuperflue dans ſon ordre de génération ; mais je ne ferai que l'indiquer, puiſque j'en traite ici.

(37) Pluſieurs Muſiciens étrangers, ſoit Compoſiteurs, ſoit Accompagnateurs, qui abondent encore en Sixtes appellées *ſimples*, ou *ordinaires*, ne pratiquent la Sixte-ſuperflue ſur la Sixieme-note, que comme Sixte-ſimple, telle que celle de la Médiante, ou même de la Seconde-note, ſur laquelle ils ne font également que cette ſorte de ſixte, comme on le pratiquoit auſſi en France avant l'établiſſement de ce qu'on a appellé *Regle de l'Octave*, regle qui a précédé l'époque des Principes qu'on a enfin trouvés à l'Harmonie. Bien plus ces Accompagnateurs

compagnateurs à ſixte ont même la patience & la ſage précaution de retrancher la Quarte de toutes les Petites-ſixtes qu'ils rencontrent dans nos Baſſes-chiffrées, parce que, diſent-ils, cette Quarte eſt DISSONANCE (*Voyez* Note 25, *pag.* 65). Or celle qui fait partie de l'accord dont il s'agit ici, pourroit-elle, ſelon ces Etrangers, ne pas ſubir la même proſcription, puiſqu'elle n'eſt pas même une Quarte juſte, mais un Intervalle *faux*, *diſcordant*, un *TRITON*? Auſſi ne compoſent-ils leur *Sixte-ſuperflue* que de tierce, ſixte ſuperflue & octave, comme ſeroit *fa la re* ♯ *fa*, ou bien, en doublant la tierce, *fa la re* ♯ *la*.

Il eſt important de faire obſerver ici à ceux de nos Accompagnateurs qui pourroient n'être encore qu'au point où en ſont les Etrangers dont je parle, ou même à ceux qui, ayant connu les Petites-ſixtes, pourroient être revenus aux Sixtes-ſimples, parce qu'ils les prendroient pour un perfectionnement de l'Art, il eſt important, dis-je, de faire obſerver aux uns & aux autres, qu'une telle ſixte ſur *fa*, par exemple, n'offrant jamais dans ſes différentes formes, de Sixte-ſimple, de Sixte-doublée ou de Tierce-doublée, que les trois notes diverſes *fa*, *la*, *re* 𝄪, ne peut par conſéquent avoir pour Baſſe fondamentale que l'accord direct *re* 𝄪 *fa la*; accord dont la Tierce & la Quinte ſont diminuées. Or voudra-t-on donner le nom de *Parfait* à un accord, dont les Intervalles qui le compoſent ſont ainſi mutilés? A un accord enfin qui n'en eſt pas un?

Mais ſi ces trois Sons ne peuvent par eux-mêmes former aucune ſorte d'accord, il eſt évident d'ailleurs qu'ils ſont une portion de quelqu'autre accord, & qu'en effet ils appartiennent à cette ſorte de Septieme avec tierce majeure & fauſſe-

quinte, que j'assigne pour accord fondamental à la Sixte-superflue. Accord qui seroit ici *si re* ✕ *fa la*, & dont le *fa*, mis pour Basse-continue, donne la sixte-superflue *fa la si re* ✕ ; composée, comme on voit, de tierce, quarte & sixte, vraie forme de la *Sixte-superflue* qu'on pratique en France, & qui, à raison de sa construction, doit être mise dans la classe des Petites-Sixtes.

On pourroit remarquer que si dans cet accord le *re* ✕ forme quelque discordance avec *fa*, en revenche ce *re* ✕ est la tierce harmonique de *si*, Son fondamental de l'accord. D'où je conclus que la discordance entre *fa* & *re* ✕ (si toutefois il y en a) n'est occasionnée que par le seul *fa*, que le tâtonnement, l'oreille, les loix de la Mélodie, & enfin l'impression du mode qui précede l'accord dont il s'agit, ont fait substituer au *fa-dièse*, quinte vraiment naturelle, & physiquement harmonique de *si*. En effet, les occasions où l'on pratique cet accord, les tournures de Basse-continue dans lesquelles on l'emploie, le chant des Parties qui résulte de cet accord & de sa succession, tout enfin, si l'on y réfléchit, confirme mon opinion.

Je ne craindrai pas d'ajouter ici quelques développemens sur l'origine & la nature de cet accord, d'autant que cette matiere n'a été traitée encore par personne : d'ailleurs mes idées en deviendront plus lumineuses & plus sensibles.

Par exemple, dans ce chant de Basse *la sol fa mi* (en *A-mi-la*), où le *fa* seroit supposé d'une durée suffisante pour porter deux accords ; si pour mieux annoncer le repos que ce chant va former sur *mi*, on fait passer le *fa* à son dièse, de cette maniere, *la sol fa fa* ✕ *mi*, en donnant la sixte majeure à ce *fa* ✕, devenu seconde-note de *mi*, ainsi qu'on

le pratiquoit fort ſouvent dans la Muſique Italienne, vers le tems de *Corelli*, on aura pour lors, dans la Partie ſupérieure, le chant *mi mi re re* 𝄪 *mi :* ou ſi le premier *fa* de la Baſſe a été ſuppoſé porter la Septieme, ſuivie de la Petite-ſixte majeure ſur *fa* 𝄪, on aura le chant *mi mi mi re* 𝄪 *mi.* Or pour rendre la Baſſe plus chantante, continuez le *fa-naturel* pendant les deux accords que portent *fa* & *fa* 𝄪, en laiſſant ſubſiſter le *re* 𝄪 dans la Partie ſupérieure, & vous aurez une ſixte-ſuperflue entre *fa* de la Baſſe & *re* 𝄪 du chant ; c'eſt auſſi ce qu'on a fait. Ainſi cet Intervalle, & l'accord qui le porte, ne préſentent autre choſe que les droits mutuels de l'Harmonie & de la Mélodie, droits que l'Art, guidé par le goût, a ſçu enfin réunir dans la formation de cette ſorte d'accord.

Obſervons encore, que cet accord comporte une double modulation : car le *re-diéſe* appartient réellement, comme note ſenſible, au mode de *mi*, & le *fa-naturel*, en conſervant l'impreſſion du mode antérieur, du mode de *la*, détruit toute idée de modulation en *mi*, & prépare l'oreille à recevoir agréablement ſur ce *mi* une Tierce-majeure, un *ſol* 𝄪, lequel, de ſon côté, acheve de dépouiller *mi* de tout droit de Tonique, pour le ſubordonner à la tonique *la*, & le préſenter à l'oreille comme quinte de cette tonique, ou, ſelon ce que j'ai établi dans le troiſieme Paragraphe du Chapitre V de l'*Introduction*, comme *Cinquieme-note.*

CHAPITRE III.

Accords Diſſonans altérés.

SECTION PREMIERE.

De l'Accord-ſenſible avec fauſſe quinte.

J'APPELLE Accord-ſenſible avec fauſſe quinte celui que j'ai dit être le fondamental de la Sixte-ſuperflue, dans le Chapitre précédent : ce nom le diſtinguera aſſez du vrai *Accord-ſenſible* & de la Simple-ſeptieme.

Je ne m'arrêterai point ici à conſtater l'exiſtence de cet accord fondamental, ni à prouver que la *Sixte-ſuperflue* n'en peut avoir d'autre : ce que j'ai dit dans les deux *Notes* précédentes pourra ſuffire à cet égard, en attendant qu'on trouve à la Sixte-ſuperflue quelqu'autre fondement, ou qu'on nous prouve qu'elle eſt fondamentale elle-même, ou qu'elle n'a point de fondement.

L'accord-ſenſible avec fauſſe-quinte ſuppoſé admis, doit néceſſairement, comme je l'ai inſinué dans ce qui eſt en italique

à la fin de la *Note* 36, pag. 79, doit, dis-je, néceſſairement produire d'autres accords, ſoit par renverſement, ſoit par ſuppoſition, ainſi que tous les accords de ſeptieme. Bien plus, comme accord-ſenſible, je lui ſubſtitue une ſorte de ſeptieme-diminuée analogue à ſa nature, c'eſt-à-dire, portant la même altération que lui. Enfin ce ſeroit reſter en chemin que de ne pas tirer de ce nouvel accord de *ſubſtitution* d'autres dérivés, en employant pour cela les deux opérations connues, je veux dire, le Renverſement & la Suppoſition. C'eſt ce qui fera le ſujet du premier Chapitre de la troiſieme Partie de cet Ouvrage : ce que j'ai à expoſer ici, ce ſont les accords fournis directement par notre accord-ſenſible ; accord que je vais mettre ſous les yeux du Lecteur, tant pour procéder avec ordre & répandre plus de clarté dans la Section ſuivante, que pour donner ſon Signe, & dire au ſujet de l'accord même, ce que je n'ai pu placer dans la derniere Section du Chapitre précédent, où il n'étoit queſtion que de ſon Dérivé.

Signes des Accords.	*Accord fondamental.*
7 7 ♮ ou × ♯ ♮	*ACCORD-SENSIBLE avec fauſſe quinte*, compoſé de tierce majeure, quinte diminuée & ſeptieme mineure (comme *ſi re* ♯ *fa la*, dans le Mode mineur de *La*) : cette ſeptieme eſt diſſonance mineure (38).

La note fondamentale de cet accord doit, ſans doute, avoir auſſi ſon nom. Je l'appelle *Dominante-mixte*, tant à cauſe d'un double caractere qu'on ne peut s'empêcher de lui reconnoître, qu'à cauſe de la nature de l'accord qu'elle porte. 1°. Cette note eſt primiti-

(38) Cet accord ne peut être déſigné avec moins de caracteres que par le premier Signe que je lui donne, ou par le ſecond, qui n'eſt que le ſynonyme du premier; (Voyez *Note* 14, pag. 40). L'altération de la Quinte de cet accord, & celle de ſa tierce, doivent néceſſairement être exprimées l'une & l'autre, pour que le Signe ne coincide pas avec celui de l'Accord-ſenſible, auquel on eſt obligé de joindre un Diéſe ou un Béquarre, ſoit dans les Modes mineurs, ſoit dans les changemens de Ton, ni avec celui d'une ſimple-ſeptieme, qu'on ſçait être accompagné fort ſouvent de ♮, dans les Modes mineurs.

vement *Seconde-note* d'un mode mineur, mais elle prend en partie le caractere de Dominante-tonique ; 2°. quant à ſon accord, il eſt également en partie Accord-ſenſible, à cauſe de ſa tierce, & en partie Simple-ſeptieme, à cauſe de ſa quinte ; mais il n'eſt exactement ni l'un ni l'autre ; (voyez *Note* 36, pag. 79). La note qui porte cet accord ne pouvant donc être appellée régulierement ni Dominante-tonique, ni Simple-dominante, & participant néanmoins de l'une & de l'autre de ces dominantes, j'ai cru pouvoir l'appeller *Dominante-mixte*, ſans m'oppoſer à ce qu'on lui donne un tout autre nom ; je demande ſeulement qu'on s'entende. Ainſi,

Toute Note qui porte cet accord eſt primitivement *Seconde-note*, mais devient *Dominante-mixte*, annonçant un *Repos* ſur la Cinquieme-note, dont elle peut être regardée, dans un ſens, comme la dominante (39).

---

(39) Le *Repos*, dont il eſt queſtion ici & dont il ſera ſouvent fait mention dans ce Chapitre, s'opere par le retranchement de la diſſonance de l'accord que porte la Dominante-tonique. Cette dominante n'ayant plus alors que l'Accord-parfait, & n'étant pas obligée, par cette raiſon, de paſſer à ſa tonique, peut elle-même terminer une Phraſe muſicale. Auſſi ne doit-on plus, dans ce cas, l'appeller Dominante, mais ſeulement *Cinquieme-note* (*Introd.* chap. 5, §. 3.)

SECTION II.

Accords dérivés du Senſible avec fauſſe quinte.

QUOIQUE les accords dont je parlerai dans les Articles dont cette Section ſera formée, n'aient pas beſoin d'exemples, puiſque j'y énonce, ainſi que je l'ai fait ailleurs, le genre de chaque Intervalle, & que j'aſſigne un caractere ou un rang connu dans le Ton aux notes qui portent ces accords; néanmoins, comme il s'agit ici, pour ainſi dire, d'une autre Harmonie, je donnerai pour chaque accord un exemple en noms de notes, pour rendre plus ſenſible ce que j'aurai à dire. Ces noms de notes ſont ſuppoſés être du Mode mineur de *La*.

Je dois avertir encore que dans les Modes avec des Bémols, il faut, au lieu des Béquarres qui accompagnent les chiffres acceſſoires de la plupart des Signes, employer des Bémols : non que ces Bémols ou ces Béquarres ſoient abſolument néceſſaires, dans un ſens, puiſque les premiers doivent être à la clef, & que les Béquarres tombent ſur des notes qui ne ſont pas dié-

ſées ſelon la clef, mais les uns ou les autres de ces Signes, ainſi que les Chiffres acceſſoires, deviennent indiſpenſables, tant pour ôter toute indéciſion, que pour empêcher l'effet du Signe, ou Chiffre principal qui, s'il étoit ſeul, confondroit ces accords avec ceux que produit le *Senſible* d'une Dominante-tonique.

ARTICLE I.

Signes des Accords.

Accords dérivés par Renverſement.

♮ 3. ou ♮

ACCORD qu'on pourroit appeller de *Fauſſe-quinte avec tierce diminuée*, compoſé de tierce diminuée, quinte diminuée & ſixte mineure, comme *re* ✳ *fa la ſi.* La quinte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure : ſon accord fondamental eſt le *Senſible avec fauſſe quinte* de la 3ce. majeure au-deſſous, *ſi re* ✳ *fa la.*

Toute Note qui porte cet accord eſt primitivement *Quatrieme-note* d'un Mode mineur, mais devient *Note-ſenſible* de la Cinquieme-note, ſur laquelle va ſe former un Repos.

♯ 6 — ACCORD de *Sixte-ſuperflue*. Voyez ci-devant, pag. 79.

Cet accord ſeroit ici, *fa la ſi re* 𝄪, dont l'accord fondamental eſt, *ſi re* 𝄪 *fa la*.

♮ 6 / × 4 — ACCORD de *Triton avec ſixte mineure*, compoſé de ſeconde majeure, quarte ſuperflue & ſixte mineure, comme *la ſi re* 𝄪 *fa*. Son accord fondamental eſt le *Senſible avec fauſſe quinte* de la 7me. mineure au-deſſous, *ſi re* 𝄪 *fa la*.

Toute Note qui porte cet accord eſt primitivement Note-principale d'un Mode mineur, mais elle prend en partie le caractere de *Quatrieme-note* par la forme de ſon accord.

Cette note eſt diſſonance mineure elle-même, & en annonçant un Repos ſur la Cinquieme-note du Ton primitif, elle deſcend diatoniquement (en tant que Diſſonance mineure) ſur la tierce de cette Cinquieme-note, ou bien elle paſſe, par licence, à la Cinquieme-note même, en y deſcendant de quarte. Ainſi le *la* qui por-

Signes des Accords.

teroit cet accord, descend à *sol* ✕ ou à *mi*.

ARTICLE II.

Accords dérivés par Supposition.

9 7 ✕ 5 ACCORD qu'on pourroit appeller de *Neuvieme avec Septieme diminuée*, composé de tierce mineure, quinte (rendue juste par un Diése ou un Béquarre), septieme diminuée & neuvieme mineure, comme *sol* ✕ *si re* ✕ *fa la*. La neuvieme de cet accord en est la Dissonance mineure : la septieme, quoique Diminuée, n'y est qu'une dissonance Accidentelle ; son accord fondamental est le *Sensible avec fausse quinte* de la 3^ce^. mineure au-dessus, *si re* ✕ *fa la*.

Toute Note qui porte cet accord, est *Note-sensible* d'un Mode mineur, mais au lieu de passer à sa Tonique, elle annonce, au contraire, un Repos sur la Cinquieme-note, soit en y passant réellement, soit en continuant de

Signes des Accords.

reſter ſur le même degré, pour former la tierce de cette Cinquieme-note.

♮7
×5

ACCORD qu'on pourroit appeller de *Quinte-ſuperflue avec ſeptieme mineure* (40), compoſé de tierce majeure, quinte ſuperflue, ſeptieme, comme *ſol ſi re ✕ fa la.* La neuvieme de cet accord, ainſi que dans le précédent, en eſt la Diſſonance mineure : la ſeptieme n'y eſt de même qu'une diſſonance Accidentelle (41) ; ſon accord fondamental eſt le *Senſible avec fauſſe quinte* de la 3ce. majeure au-deſſus, *ſi re ✕ fa la.*

Toute Note qui porte cet ac-

---

(40) On ſçait que dans l'accord de Quinte-ſuperflue ordinaire, la ſeptieme doit être Majeure : ainſi la dénomination que je donne à celui-ci, exprime aſſez ſa différence d'avec la Quinte-ſuperflue ordinaire.

(41) A l'égard de la Quinte-ſuperflue, elle ſera tout ce qu'on voudra, excepté DISSONANCE, ſi l'on prend ce terme dans l'acception qu'il doit avoir en Harmonie. *Voyez* Note 16, *pag.* 44.

Signes des Accords.

cord eſt *Septieme-note* d'un Mode mineur (Voyez l'*Introduction*, pag. 28), & annonce un Repos ſur la *Cinquieme-note*, ſoit en y paſſant réellement, ſoit qu'étant élevée d'un demi-ton mineur elle continue d'en être la tierce.

♮9
×7

ACCORD qu'on pourroit appeller de *Septieme-ſuperflue avec neuvieme mineure* (42), compoſé de quinte, ſeptieme majeure, neuvieme mineure & onzieme, comme *mi ſi re ✻ fa la.* La onzieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure, la ſeptieme & la neuvieme n'y ſont que des diſſonances Accidentelles : ſon accord fondamental eſt le *Senſible avec fauſſe quinte* de la 5te. au-deſſus, *ſi re ✻ fa la.*

Toute Note qui porte cet accord eſt *Cinquieme-note*, & il va ſe former ſur elle un Repos, annoncé par le genre d'accord qu'elle porte.

---

(42) Je me conforme ici à l'uſage à l'égard de l'épithete de Superflue que je donne à la ſeptieme

CHAPITRE IV.

Des Suſpenſions.

OUTRE les accords que nous fournit l'Harmonie, la Mélodie ſemble nous donner auſſi les ſiens. Ces ſortes d'accords, les Suſpenſions, n'ont eu d'abord d'autre origine qu'un certain goût de chant & une idée vague d'introduire dans la Muſique quelques diſſonances, pour rompre, en quelque façon, la monotonie des Accords Conſonans que, pour toute Harmonie, on employoit autrefois dans la Muſique.

Quoique l'Harmonie moderne fourniſſe une infinité de manieres de rendre les conſonances plus piquantes, en leur oppoſant cette multitude d'accords Diſſonans dont elle s'eſt enrichie, néanmoins, ſoit goût, ſoit uſage, on n'a point rejetté les Suſpenſions, d'autant que c'eſt d'après elles, &, pour

---

qui fait partie de cet accord, quoique cette ſeptieme ne ſoit que majeure (Voyez l'*Introduction*, pag. 18); mais le langage de la Pratique fera mieux ſentir, dans cette occaſion, l'analogie de cet accord avec celui de la page 52, qui n'eſt connu que ſous le nom de Septieme-ſuperflue.

ainſi dire, ſur leur modele, qu'ont été formés la plupart des accords appellés *par ſuppoſition.*

Je diſtinguerai deux ſortes de ſuſpenſions: celles *de chant* & celles d'*harmonie.*

Les ſuſpenſions de chant conſiſtent à conſerver, ſeulement pour quelque tems, un ou deux ſons d'un accord, pour les faire entendre à la place d'autres ſons qui devroient paroître d'abord dans un accord ſuivant, mais qui ſont uniquement retardés par les ſons qu'on a conſervés, & auxquels ces ſons conſervés viennent enfin aboutir.

Les ſuſpenſions d'harmonie s'operent par la continuation, ou prolongation de l'accord total d'une note : prolongation qui formant, ſur une nouvelle note, un des accords appellés *par ſuppoſition*, ſuſpend ainſi pour un tems l'accord que, d'après les Routes fondamentales, cette nouvelle note auroit ſemblé devoir porter d'abord. Cet accord retardé paroît enſuite, ſoit effectivement ſur la même note qui devoit le porter, ſoit, ſous une forme différente, ſur l'un des ſons qui entrent dans la compoſition de l'accord.

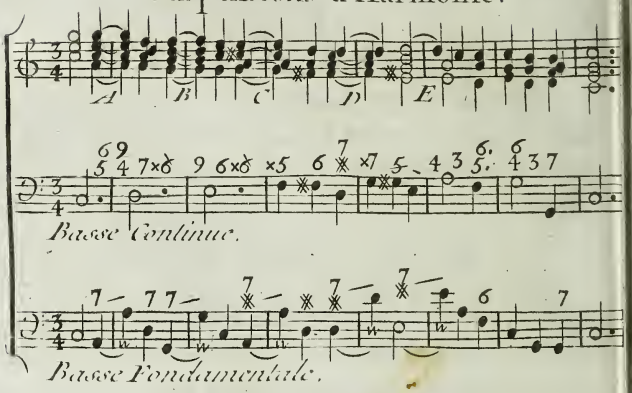
Comme ces dernieres ſuſpenſions ſont eſſentiellement de vrais accords de ſuppoſition, je n'aurois plus rien à en dire ici, puiſque j'ai déja traité de ces ſortes d'ac-

cords, & que ce qu'il y auroit à ajouter à ce ſujet, ne roulant que ſur la maniere d'employer ces accords, appartient en propre aux Regles de la Compoſition, qu'on ſçait, par le titre de cet Ouvrage, n'être pas de mon objet. Cependant je donnerai ici un exemple de ces ſuſpenſions, pour ſuppléer, en quelque façon, tant à ce qui n'a pas été dit par les Auteurs qui ont traité cette matiere, qu'à ce que j'aurois pu en dire moi-même ſi le plan de mon ouvrage l'avoit comporté.

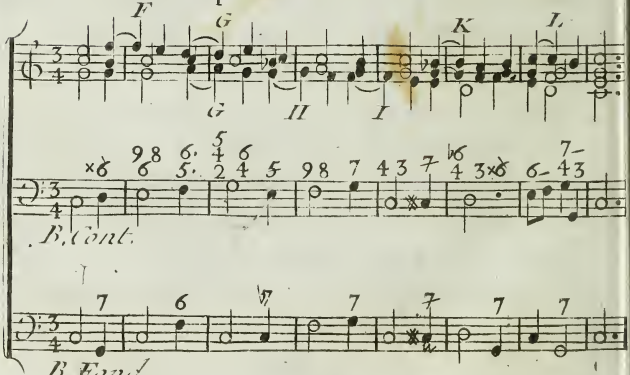
A l'égard des ſuſpenſions de chant, comme elles ne ſçauroient en aucune maniere tenir un rang parmi les accords, elles entrent encore moins dans mon plan; mais comme il s'en faut beaucoup que cette matiere ſoit encore ſuffiſamment développée, & que même la plupart de ceux qui l'ont maniée juſqu'à préſent, n'ont fait que l'embarraſſer & l'obſcurcir, j'ai cru devoir ajouter un ſecond Exemple pour ces dernieres ſuſpenſions, afin qu'on puiſſe s'en former une idée aſſez nette pour s'empêcher de les confondre avec les ſuſpenſions d'harmonie, & pour ſe mettre en état de les apprécier, c'eſt-à-dire, de ne les regarder que comme notes de goût.

EXEMPLE.

EXEMPLE I.
Suspensions d'Harmonie.



EXEMPLE II.
Suspensions de Chant.



Explication de l'Exemple I.

A. Prolongation, ou continuation, de l'accord de *Grande-ſixte* de l'*ut* formant ſur *re* un accord de *Onzieme.*

B. Prolongation de la *Petite-ſixte* du *re*, formant ſur *mi* un accord de *Neuvieme.*

C. Prolongation de la *Petite-ſixte* du *mi*, formant ſur *fa* la *Quinte-ſuperflue.*

D. Prolongation de l'*Accord-ſenſible* du *re* formant ſur *ſol* la *Septieme*, dite *ſuperflue.*

E. Prolongation de l'Accord de *Fauſſe-quinte* de *ſol-diéſe*, formant ſur *la* une *Septieme-ſuperflue*, mais dont on a retranché la neuvieme & la ſeptieme, (Chap. 2, ſect. 4, pag. 61).

Explication de l'Exemple II.

F. Neuvieme qui ſuſpend l'octave de l'accord de *Sixte* ſur *mi.*

G. Quinte & ſeconde qui ſuſpendent, l'une la ſixte, l'autre l'octave de la *Sixte-quarte* ſur *ſol.*

H. Neuvieme qui ſuſpend l'octave de l'*Accord-parfait* ſur *fa.*

I. Quarte qui ſuſpend la tierce de l'*Accord-parfait* ſur *ut.*

K. Sixte & quarte qui ſuſpendent la quinte & la tierce de l'*Accord-parfait* ſur *re.*

L. Quarte qui ſuſpend la tierce de l'*Accord-ſenſible* ſur *ſol.*

On voit, par le premier de ces Exemples, que les ſuſpenſions d'harmonie ne ſont autre choſe que des Accords de *Suppoſition*, em-

ployés d'une certaine maniere, c'eſt-à-dire, en les faiſant précéder d'un accord qui contienne préciſément les mêmes ſons : ce qui ne manquera pas d'arriver toutes les fois qu'on voudra répéter, dans la Baſſe fondamentale, un même accord diſſonant, pendant que la Baſſe-continue paſſera d'une note priſe de cet accord, à un ſon étranger, à une *Note par ſuppoſition*. Ainſi la *Onzieme* à *A* de cet Exemple, la *Neuvieme* à *B*, la *Quinte-ſuperflue* à *C* & la *Septieme-ſuperflue* à *D* & à *E*, qui, dans le langage des Praticiens, ſont appellés des *Accords de ſuſpenſion*, ſont en effet de vrais accords de SUSPPOSITION, pratiqués en ſyncopant.

Je pourrois faire remarquer pour fortifier cette idée, que tel accord que les Muſiciens appellent, accord de ſuſpenſion, ne ſeroit plus, dans leur opinion & dans leur langage même, qu'un accord de ſuppoſition, ſi celui qui le précede portoit une Baſſe fondamentale différente : comme ſeroit *A* (*Ex.* I), ſi au lieu de la *Grande ſixte*, on donnoit l'*Accord-parfait* à l'*Ut* de la Baſſe-continue ; ou comme à *B* (*Ibid.*), ſi au lieu de la *Sixte* ſur *re* on y continuoit la *Septieme*.

Ainſi les ſuſpenſions d'harmonie ne préſentant que des accords connus, n'amenent rien de nouveau pour le Compoſiteur, ni pour l'Accompagnateur, ſi ce n'eſt que ce

dernier n'a pas beſoin, pour les exécuter, de répéter ſur le Clavecin, & encore moins ſur l'Orgue, les Sons qui les forment : il lui ſuffira de les faire ſyncoper, à moins que l'accord qui les prépare n'eût été ſur une note de longue durée, ſoit par ſa valeur, ſoit par la lenteur du mouvement ; il peut alors, mais ſeulement ſur le Clavecin, répéter l'accord par ſuppoſition qui forme cette ſuſpenſion.

A l'égard des ſuſpenſions de chant, le Compoſiteur eſt libre d'en faire à ſon gré & telles qu'il le juge à propos ; mais ce qu'il pourroit faire de mieux encore, ce ſeroit de ne pas les déſigner par des Chiffres. Les notes qui forment ces ſuſpenſions n'étant que de pur goût, & n'ayant rien de commun avec l'harmonie que doit faire entendre l'Accompagnateur, non-ſeulement il eſt inutile de vouloir les lui déſigner par des Chiffres, mais on ne fait par-là que l'embarraſſer dans l'exécution. Il ſe trouve ſouvent dans l'impoſſibilité de diſcerner à tems ſi certains Chiffres déſignent un accord, ou ſimplement une ſuſpenſion de chant (43) ;

(43) La reſſemblance de ces chiffres avec les ſignes de quelques accords, ou, pour mieux dire, l'identité des ſignes dont on ſe ſert, ſoit pour exprimer cer-

la ſingularité même des Chiffres que ces ſortes de ſuſpenſions exigent quelquefois peut

---

taines ſuſpenſions, ſoit pour exprimer un accord, n'eſt pas ſeulement un inconvénient dans l'Accompagnement : ce procédé nuit plus qu'on ne penſe aux progrès de l'Harmonie. Il eſt une ſource d'erreurs, de fauſſes applications, de contre-ſens harmoniques pour ceux qui étudient les Ouvrages Chiffrés, & pour le Muſicien même, s'il n'eſt d'ailleurs profond Harmoniſte. C'eſt ce défaut qui perpétue pluſieurs ſucceſſions illégitimes d'harmonie, conſacrées, pour ainſi dire, pour cette foule de Compoſiteurs qui n'ont d'autre regle que l'exemple, & qui, trompés par les Chiffres, appliquent ſouvent à un accord ce qui ne doit s'entendre, & ne peut être pratiqué que comme ſuſpenſion de chant.

Il y auroit trop de réflexions à faire ſur ce ſujet : je me borne à indiquer ici deux cas, pour faire ſentir au Lecteur combien de tournures impropres ou illégitimes d'harmonie l'identité des ſignes, affectés aux accords & aux ſuſpenſions, peut occaſionner dans d'autres cas.

Par exemple, que peut conclure de la ſuſpenſion *K*, de l'Exemple II, celui qui ne connoît pas parfaitement toutes les ſucceſſions fondamentales & légitimes des accords ? Les chiffres 6 & 4 ne préſentent-ils pas le ſigne de la Sixte-quarte ? Or comment connoître que, dans ce cas, il n'eſt nullement queſtion de l'accord de Sixte-quarte, ſi ce n'eſt en le concluant de l'illégitimité de ſucceſſion qui réſulteroit entre cet accord, ſuppoſé tel, & celui qui le précede ? Et ſi l'on prend ces chiffres pour le ſigne

l'arrêter tout-à-coup. Il seroit à propos que les Compositeurs observassent une fois que

---

de la Sixte-quarte, n'est-on pas en droit de conclure qu'un accord de Septieme-diminuée peut être suivi d'une autre tonique que la sienne, par une marche de Quinte en montant ? Et ne s'ensuit-il pas très-naturellement de cette erreur que l'*ut-diése*, dans le cas cité, peut être regardé comme la note sensible du mode de *re* ou de celui de *sol* ; que la dominante *la*, représentée par l'accord de l'*ut-diése*, peut être suivie à la volonté de la tonique *re* ou de la tonique *sol* ? Et combien de tournures d'harmonie ces nouveaux principes ne fourniroient-ils pas dans les divers traits de chant que produit le renversement des accords ?

Voici l'autre cas. Si l'on prend la suspension *H*, du même Exemple, pour une Neuvieme, dès-lors le passage *mi fa*, au lieu de représenter, selon l'harmonie fondamentale, la Cadence-parfaite *ut fa*, représentera au contraire une Cadence-interrompue d'*ut* à *la*, & un passage illégitime de *la*, Simple-dominante, à *fa*, Tonique. Je dis *illégitime*, parce qu'une simple-dominante ne peut dans aucun cas précéder une tonique, & que même la Dominante-tonique ne peut, en descendant de tierce, être suivie d'une tonique.

Mais le préjugé des *petites neuvièmes* (Voyez *Section* 4, page 59) que le chiffre 9 ne sert qu'à perpétuer, ne doit-il être compté pour rien ? Car, dans la supposition que ce chiffre désigne ici un accord de Neuvieme, on doit alors en retrancher la septieme ; & cela pour certaines raisons qu'on en

dans l'HARMONIE, & par conſéquent dans l'Accompagnement qui en eſt l'exécution, il n'eſt nullement queſtion de toutes les notes de goût dont ils peuvent embellir le fond de leurs productions : que comme il ſeroit ridicule d'exprimer par des Chiffres tous les *Ports-de-voix*, les *Coulés*, & autres notes d'agrément qu'on peut employer au-devant des notes eſſentielles d'un Chant, c'eſt-à-dire, des notes qui portent harmonie, de même il n'eſt guère moins ridicule de vouloir minutieuſement exprimer toutes les ſuſpenſions de chant, d'autant que la plupart ne

---

donne ordinairement, dont, à la vérité, on pourroit ſe diſpenſer, parce qu'elles ne ſont pas les véritables : il ne s'agit nullement, ni ici, ni dans tous les paſſages ſemblables, d'ACCORD de neuvieme ; la note qui forme cet Intervalle, ne peut être regardée, dans ce cas, que comme une ſimple ſuſpenſion de chant, comme une note de Mélodie.

Néanmoins ſi on vouloit abſolument trouver de l'harmonie dans ces ſortes de paſſages, il faut pour lors y ſuppoſer, non l'accord de Neuvieme, mais celui de Septieme-ſuperflue, dont on a retranché la ſeptieme (Voyez *Sect.* 4, p. 60) & dont le ſigne, quoiqu'impropre eſt ♮, malgré que la pratique ne ſoit pas dans l'uſage d'employer cette ſorte de *retranchement* dans ce cas, & qu'elle ne le connoiſſe que dans des paſſages rétrogrades de celui-ci, comme ſeroit *fa mi* (au lieu de *mi fa*). Voyez le *Traité de l'Harmonie*, pag. 282 & 408.

ſont que comme le Coulé, l'*Appoggiatura* ou le Port-de-voix de la note qui les ſuit.

Bien plus les Compoſiteurs (je parle toujours pour la facilité de l'Accompagnement) pourroient encore ne pas même chiffrer les ſuſpenſions d'harmonie.

Si ces ſortes de ſuſpenſions ſe réduiſent, comme je l'ai fait voir, à n'être que la continuation d'un accord précédent, une ſimple *Barre*, tirée depuis le ſigne de cet accord ne ſeroit-elle pas tout ce qu'il faudroit pour cela? Ne le pratique-t-on pas de même dans tous les cas où la Baſſe, après avoir porté un accord, paſſe ſur des notes de cet accord ou ſur des notes qui ne portent pas harmonie?

Enfin dans les cas mêmes où il ſeroit néceſſaire de faire répéter l'accord, on pourroit également ſe diſpenſer de déſigner cet accord par ſon Chiffre; une double Barre ſuffiroit pour exprimer la répétition d'un accord quelconque, & éviteroit à l'Accompagnateur la peine de chercher bien ſouvent ce qu'il tient déja ſous ſes doigts.

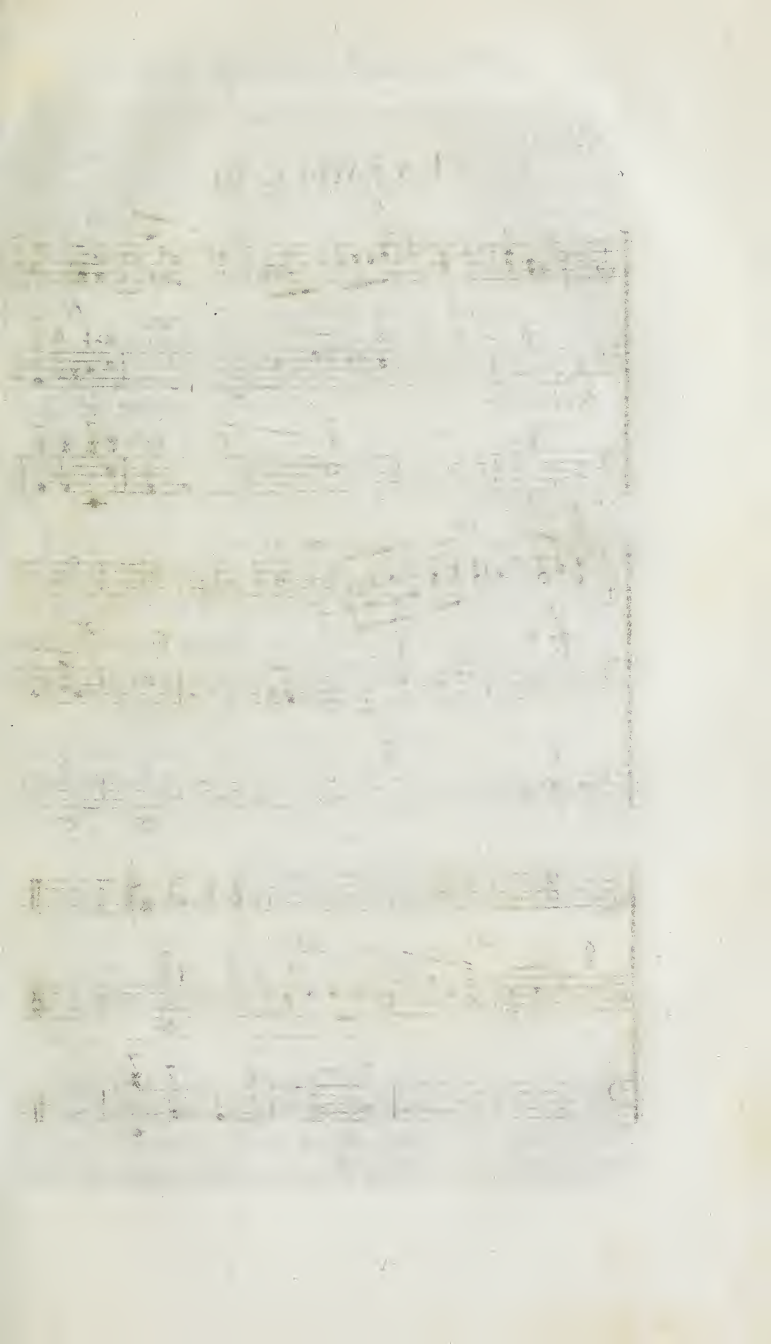
Mais tout l'avantage ne ſeroit pas en cela pour l'Accompagnateur : le Compoſiteur y trouveroit le ſien (*), en ce que par ce

(*) Le Graveur même ou le Copiſte y gagneroient du tems.

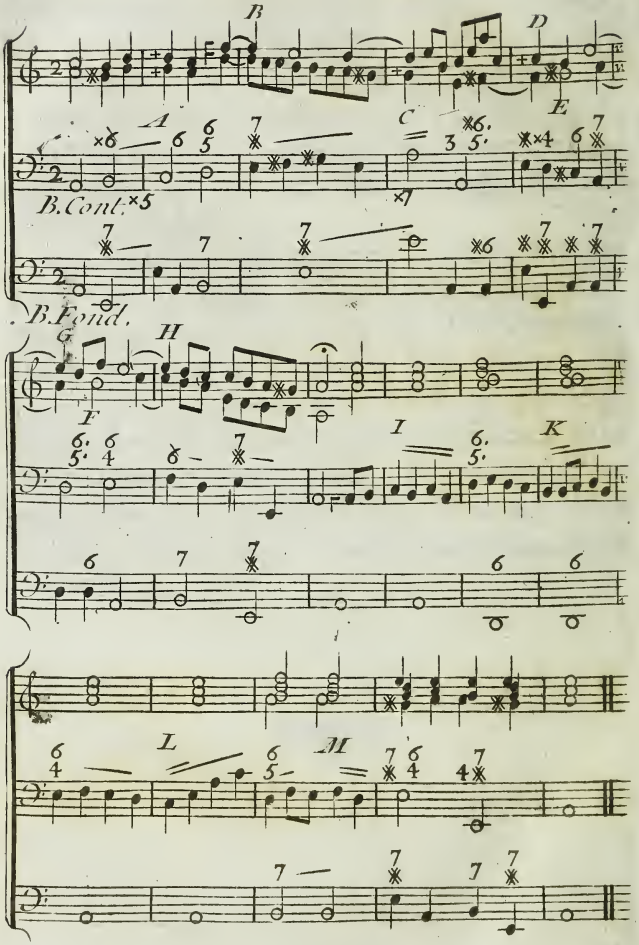
moyen l'accompagnement de ſes Ouvrages deviendroit plus ſûr & moins ſujet à être mal exécuté, ou à l'être contre ſon idée. Le vrai Harmoniſte pourroit d'ailleurs, par ces ſignes, ſe diſtinguer de la foule des Compoſiteurs d'oreille ou de routine, qui, faute de connoître la *Baſſe-fondamentale*, ne ſçauroient aucunement faire uſage de ces ſortes de ſignes.

Au ſurplus, on pourroit étendre l'uſage de la double Barre à d'autres cas : j'en indiquerai quelques-uns dans les dernieres meſures de l'Exemple que je vais donner ici pour rendre plus ſenſible tout ce que je propoſe. Il ne ſeroit même pas néceſſaire, dans les cas dont je veux parler, de prolonger les deux Barres, il ſuffiroit que l'une des deux le fût, comme on le verra dans l'Exemple ſuivant.

EXEMPLE



EXEMPLE III.



Usage des Barres pour les Suspensions d'harmonie.

A. Continuation de la *Petite-sixte* de *si* formant sur *ut* une *Quinte-superflue*, indiquée au-dessous par son signe, mais que le Compositeur pourroit exprimer par une simple Barre depuis le signe de la *Sixte* sur *si*, comme on l'a fait dans l'Exemple.

C. Continuation de l'*Accord-sensible* de *mi*, formant sur *la* une *Septieme* dite *superflue*, qu'on pourroit exprimer, ou, en continuant seulement la Barre de la mesure précédente, comme à *A*, ou par une double Barre, si on veut faire répéter l'accord à l'Accompagnateur (44).

Usage de la double Barre pour d'autres cas.

I & *L.* La double Barre tient lieu de la *Sixte* qu'il faudroit chiffrer sur la premiere note de chacune de ces mesures : à *K* elle tient lieu de la *Septieme-consonante* que porteroit le premier *si* de la mesure, & à *M*, elle tient lieu de la *Petite-sixte* que porteroit *fa*.

Suspensions de chant non chiffrées.

B. Suspension ou *fa*, dans le Dessus, tient lieu du *mi* qui le suit.

D. Ut & *fa-diése* tenant lieu de *si* & de *sol-diése* qui les suivent respectivement.

E, *F. Sol-diése* & *si* qui, dans leurs dernieres moitiés, tiennent lieu de *la* & d'*ut* où ils devoient d'abord passer.

G. Mi tenant lieu de *re* qui le suit.

H. Mi & *ut* tenant lieu de *re* & de *si* qui les suivent.

---

(44) Les Compositeurs ne blâmeront pas sans doute, dans cette mesure, le *si* qui, dans les deux chants, n'aboutit point au *la*, non plus que le *sol-diése* du chant inférieur ; ils observeront cependant

Les chiffres qui répondroient aux ſuſpenſions de chant qu'on a vues dans cet Exemple, ſeroient non-ſeulement inutiles, mais, on peut dire, ridicules dans certains endroits, comme à *B*, *D* & *E*. Auſſi voit-on la Baſſe de cet Exemple porter conſtamment l'accord qu'elle doit porter, ſans égard à toutes ces notes étrangeres à l'harmonie.

---

que l'un eſt une neuvieme, & l'autre une ſeptieme ſuperflue. Une infinité de ſemblables cas, & des raiſons plus eſſentielles encore, m'ont déterminé à déſigner ces ſortes de Diſſonances par l'épithete d'Accidentelles, afin qu'on ne s'attachât pas toujours à les faire deſcendre pour les ſauver, comme on a eu grand ſoin de le recommander juſqu'à préſent. Cette regle doit avoir lieu lorſqu'il s'agit des diſſonances propres, mais non dans celles-ci qui, ſi l'on conſulte la Baſſe-fondamentale, ſont de vraies conſonances, auxquelles on peut toujours donner la même marche qu'elles auroient dû ou pu tenir ſi la note qui leur répond dans la Baſſe-continue, au lieu d'être étrangere à l'accord fondamental, d'être un Son par ſuppoſition, avoit été une de celles qui entrent dans la conſtruction de cet accord.

Au reſte, je ne prétends pas empêcher ceux qui ſçavent la Compoſition, d'appliquer, dans ce cas, & de ſuivre ſcrupuleuſement les regles qu'on leur a preſcrites pour les diſſonances indiſtinctement. Je ne propoſe mes idées, ici & par-tout ailleurs, qu'à ceux qui ne ſont pas aſſez inſtruits pour avoir des ſcrupules, & à ceux qui le ſont aſſez pour en être guéris.

On aura pu remarquer, dans les trois Exemples, que la plupart des ſuſpenſions de chant pourroient être traitées comme ſuſpenſions d'harmonie, ainſi que pluſieurs de celles-ci pourroient l'être comme ſuſpenſions de chant : tout cela dépend de l'idée du Compoſiteur, de l'effet qu'il a en vue, des formes particulieres du chant qu'il a à traiter, ou quelquefois même du plus ou du moins de connoiſſance qu'il a de l'Harmonie ; car ceux qui ne ſont pas trop verſés dans cette ſcience, abondent en ſuſpenſions de chant, qu'ils emploient, comme je l'ai dit au commencement de ce Chapitre, pour rompre la monotonie des accords Conſonans, & pour offrir, en quelque façon, l'image de la vraie harmonie qu'ils ignorent. Enfin l'emploi des Suſpenſions, en général, dépend ſouvent de la ſucceſſion que comporte l'Harmonie. Cette ſucceſſion oblige le Compoſiteur à traiter tantôt comme ſuſpenſions d'harmonie certaines notes d'un Chant, tantôt à ne les regarder que comme notes de goût, comme ſuſpenſions de chant, lorſqu'il ne peut les faire entrer dans le grouppe d'un accord (45).

(45) L'idée de *ſuſpenſion*, l'importance même qu'on a attachée à cette idée eſt encore un reſte de la routine. Par exemple, du tems de la *Regle de l'Octave*, on avoit tellement conçu, comme fixés invariable-

ment à chaque degré les accords que cette Regle preſcrit, que lorſqu'on faiſoit quelqu'autre accord, on penſoit qu'il falloit, pour ainſi dire, ſe preſſer de faire à ſa ſuite celui que dictoit cette prudente Regle. Faiſoit-on une Neuvieme ſur la Quatrieme-note ? La Grande-ſixte devoit ſe préſenter d'abord après. Faiſoit-on une Septieme ſur la Seconde-note ? La Petite-ſixte ne manquoit pas de la ſuivre : auſſi pratiquoit-on bien rarement la Onzieme ſur cette Seconde-note, parce que, par la ſucceſſion même la plus favorable, & qui étoit la plus connue (celle de quinte), la Petite-ſixte auroit été trop retardée par la Septieme qui auroit dû la précéder. De même ſi l'on hazardoit une Grande-ſixte ſur la Quatrieme-note en deſcendant, il falloit que le Triton ne fût pas long-tems à paroître. Quoique ce dernier cas ne fût pas regardé proprement comme une Suſpenſion, il tenoit cependant toujours à l'idée que tout accord, autre que celui de la Regle de l'Octave, n'étoit dans le fond qu'un retardement, une SUSPENSION de celui qu'on croyoit indiſpenſable. Divers Ouvrages que nous avons, tant ſur l'Accompagnement que ſur la Compoſition, ne font que renchérir, mais ſérieuſement, ſur tout ce que je dis ici.

Quel dommage que l'Harmonie ait fait des progrès ! Il étoit ſi facile de compoſer, même d'accompagner juſte, je veux dire, de deviner, par la Regle de l'Octave, l'accord que le Compoſiteur avoit en vue, ſoit qu'il n'eût point chiffré ſa Baſſe, ou qu'elle le fût mal ; ſoit qu'il eût pratiqué une ſuſpenſion, ou qu'il eût employé tout de ſuite l'accord exigé par cette Regle ! Mais la révolution arrivée en Harmonie eſt heureuſement ignorée de pluſieurs perſonnes. On n'entend parler encore que d'accompagner ſans chiffres ; on ne ceſſe même de nous donner des Métho-

des pour remplir cet objet, perpétuellement fondées sur la Regle de l'Octave, car c'en est toujours là tout le secret.

Un homme d'esprit vient enfin d'en trouver un autre. Le voici tel qu'il l'a généreusement donné au Public dans une petite Brochure qui a pour titre : *Méthode ou Principes pour enseigner & apprendre facilement l'Accompagnement du Clavecin, ou l'Harmonie. Par M. B. Organiste de la Métropole de Tours.*

» Pour accompagner sans chiffres, *dit notre Orga-*
» *niste, page 16*, il faut prendre des Basses-continues
» qui ne le soient point (*), les chiffrer selon l'ac-
» cord qui convient sur chaque Note du ton, & re-
» marquer les marches de Basse-continue comme il
» a été dit ci-dessus. «

Cet *accord qui convient* sur chaque note du Ton, n'est, à la vérité, que le même que fournit directement à l'Accompagnateur la Regle de l'Octave, & qui est aussi celle de l'Auteur, mais il y a dans son opération un peu plus de cérémonie. D'ailleurs, aux accords prescrits par la Regle de l'Octave, il en ajoute quelques autres qu'il fait dépendre de certaines marches de Basse-continue : ce sont-là *les marches* qu'il recommande de *remarquer* pour chiffrer ces Basses que l'on doit accompagner *SANS CHIFFRES*.

Quoique cet habile Praticien (**) ait rendu comme immuables, en tant qu'il étoit en lui, les accords qu'il fait dépendre de ses marches de Basse-continue, car il avoit dit à ce sujet, page 15 : *Si les passages*

(*) L'Auteur veut dire, *qui ne soient point chiffrés*; car ces Basses doivent être des Basses, & de plus, être sans chiffres.

(**) M. B. seroit peut-être fâché du titre de *Musicien*, puisque la Musique est composée de Théorie & de Pratique, & que, par la maniere dont il emploie, dans son *Avant-propos*, les ter-

ci-deſſus marqués, ne ſont pas chiffrés ainſi, il ne faut pas y prendre garde, & les accompagner, comme il eſt dit ci-deſſus : cependant il paroît ſe méfier un peu de ſon ſecret, par tout ce qu'il ajoute dans la même page où il le donne (page 16). La nature perce quelquefois à travers les plus forts préjugés : c'eſt une eſpérance pour tous les *Octaviſtes*.

---

mes de *calcul mathématique* & de *mathématiciens*, il paroît qu'il a la Théorie & les Théoriciens en horreur. M. B. croit-il donc, par le ton qu'il prend, être au ſiecle & dans le pays du célebre & malheureux Galilée ?

Mais ce qui peut juſtifier la façon de penſer de M. B. c'eſt que, d'un autre côté, il regarde ce qu'il appelle *calcul mathématique*, c'eſt-à-dire l'expreſſion numérique des ſons, dont on ſe ſert en Théorie, comme une affaire de mode (*Avant-propos*, pag. 3). Il ignore ſans doute les écrits immenſes des Anciens & des Modernes ſur cette matiere ; ou bien, il n'a pas fait attention, s'il a lu les Ouvrages de nos contemporains, à la plupart des termes de théorie, tous grecs d'origine. Les noms mêmes de certains intervalles qu'on ne peut bien apprécier que par ce *calcul mathématique*, n'ont pas une autre origine ; ce qui prouve, du moins indirectement, que l'uſage de l'expreſſion numérique des ſons n'eſt certainement pas une mode bien récente. Enfin parmi les *comma*, que doit au moins connoître M. B. il en eſt un qu'il ſçait bien qu'on appelle *de Pythagore* : cela ſeul, malgré ſon averſion pour les Mathématiciens, auroit dû, ce ſemble, lui faire conjecturer que l'étude de la Théorie de la Muſique remonte à des tems très-reculés. D'ailleurs cette *mode* nous eſt commune avec les Chinois, puiſqu'ils ne tirent l'un de leurs ſyſtêmes muſicaux (l'un de leurs *Lus* ou Gammes,) que de la Progreſſion triple, qu'ils prennent de deux en deux termes pour en former une ſuite de tons majeurs, dans la proportion de 1, 9, 81, 729.... Mais nous voilà dans la Théorie, j'en demande pardon à M. B.

AUX ACCOMPAGNATEURS.

JE dois avertir ici l'Accompagnateur que les Suſpenſions les plus connues & les plus pratiquées, ſoit qu'on les regarde comme ſuſpenſions de chant, ou comme ſuſpenſions d'harmonie, ſe réduiſent à deux : celle qu'on appelle Suſpenſion de quarte, déſignée par 4, & celle qu'on appelle Suſpenſion de neuvieme & qui ſe déſigne par 9 (46). La lettre *E*, dans l'Exemple I, page 97, préſente la premiere de ces ſuſpenſions, & la lettre *H*, de l'Exemple III, même page, préſente la ſeconde.

Lorſque l'une ou l'autre de ces ſuſpenſions ſe trouve ſur une note qui peut être réputée Note-principale (voy. *Introd.* p. 28),

(46) Je dis *qu'on appelle*, parce qu'il me paroît bien difficile, en adoptant ces expreſſions, de faire entendre à quelqu'un qui ne ſçauroit pas d'avance ce qu'on veut lui dire, que la *Suſpenſion de neuvieme* eſt un retardement, une ſuſpenſion de l'OCTAVE : que la *Suſpenſion de quarte* eſt une ſuſpenſion de la TIERCE.

ce qui se reconnoîtra par la suspension même, qui, dans ce cas, n'est que la continuation d'un accord sensible ou de l'un de ses dérivés, l'Accompagnateur peut alors regarder l'une & l'autre suspension comme une vraie Septieme-superflue; (voyez le dernier alinéa de la *Note* 43, page 102). Il peut même, selon ce que j'ai dit à la page 62, ne faire à cet accord aucune sorte de retranchement.

Si au contraire ces suspensions ne sont pas sur des notes qui puissent être regardées comme Notes principales, par la raison que ces notes n'auroient pas été précédées de l'accord-sensible, ni d'aucun de ses dérivés: dans ce cas, l'Accompagnateur doit ne traiter les suspensions dont il s'agit que comme notes de goût, comme simples suspensions de chant, & faire à leur place l'accord qui les suit immédiatement, qui, dans la maniere de ceux qui emploient fréquemment ces deux Suspensions, n'est presque jamais autre chose que l'ACCORD-PARFAIT, désigné par un 8 après le 9, & par un 3 après le 4. Ces sortes d'Harmonistes vont rarement plus loin.

A l'égard des autres suspensions de chant, dès que les chiffres qui les indiquent ne présentent point un accord connu, tels que seroient

roient les chiffres $\frac{9}{6}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{7}{6}$, &c, l'Accompagnateur peut également ne faire à leur place que l'accord qui les suit immédiatement ; inutilement chercheroit-il de l'harmonie où il n'y en a point. Il doit même être prévenu que dans les Ouvrages de ceux qui ne connoissent pas les Principes de l'Harmonie, on trouve fréquemment, au lieu d'accords, des simples Suspensions de chant, (voyez ce que j'ai dit à ce sujet, page 107) : suspensions dont la plupart ne sont pas même susceptibles d'une succession réguliere d'harmonie.

L'Accompagnateur pourra reconnoître facilement ces sortes d'Ouvrages à la disette d'accords dissonans connus, & à la fréquence des 9 suivis de 8, & des 4 suivis de 3. S'il se détermine à les accompagner : beaucoup d'Accords-parfaits, encore plus de Sixtes, quelques Sixtes-quartes, quelques Tritons, par fois quelques Secondes, & dans des suites de plusieurs Sixtes, très-fréquentes dans ces Ouvrages, deux doigts seulement de la main droite, faisant la tierce & la sixte contre la Basse, & marchant comme elle (ainsi que le pratiquent encore les Etrangers qui ne connoissent pas une autre harmonie, & que ceux qui n'en connoissent aucune, applaudissent beaucoup), voilà presque tout ce qu'il lui faut employer pour ces ouvrages de routine.

Quant aux Ouvrages d'harmonie, ceux qui étudient l'Accompagnement, ſuivant les Principes de M. Rameau, c'eſt-à-dire, en exécutant à quatre ſons de la main droite tous les accords diſſonans, trouveront dans la Planche, p. 116, une Méthode pour accompagner ſur les Chiffres en uſage. Je dis *ſur les Chiffres*, car ceux à qui on a appris quel accord doit porter chaque note du ton, (voyez *Note* 9, p. 35), ne ſçauroient avoir beſoin, pour accompagner à leur maniere, ni de Signes, ni d'aucune ſorte de méthode dépendante des Signes. Cependant s'ils ont quelque peine à trouver leurs accords ſur le Clavier, ils peuvent ſe ſervir de cette Méthode : pour cet effet, ils n'ont qu'à conſulter, au lieu de la Colonne des Signes, celle qui porte les noms des Accords.

A l'égard de ceux qui accompagnent ſelon l'ancienne maniere, c'eſt-à-dire, à trois doigts de la main droite, ſi, pour acquérir l'habitude de trouver promptement les accords, ils veulent s'épargner une grande partie du tems qu'ils perdent à chercher chaque accord Dérivé par les intervalles qui le compoſent, ils n'ont qu'à ſe ſervir de la même Méthode, en obſervant ſeulement à l'égard des accords diſſonans, de retrancher toujours, dans la main droite, l'octave de la note qu'ils touchent à la Baſſe.

Je penſe que cette Méthode n'a pas beſoin d'autre explication que celle que préſentent les Titres de chaque colonne : cependant ſi l'on y trouvoit quelque difficulté, on n'a qu'à lire le développement qui ſuit.

Par exemple, pour exécuter ſur une note de Baſſe l'accord déſigné par $\frac{6}{4}$ dans la colonne des Signes, Art. 2 de cette Méthode, & appellé *Sixte-quarte* dans la deuxieme colonne, on trouvera, en ſuivant toujours la même ligne, qu'il faut toucher de la main droite l'*Accord-parfait de la quarte* de cette note, comme l'indiquent les Titres des deux dernieres colonnes. Ainſi ſi cette note eſt *ut*, la Quarte d'*ut* étant *fa*, ce ſera donc l'accord-parfait de *fa* qu'il faudra toucher de la main droite, c'eſt-à-dire, les notes *fa la ut*, ſelon le premier Article de cette Méthode.

De même pour exécuter un accord de *ſixte* ſur *ut*, puiſque, ſelon la Méthode, il faut toucher l'Accord-parfait de la ſixte de la note propoſée, c'eſt donc l'Accord-parfait de *La* qu'il faut toucher, pour former cet accord de *ſixte* ſur *ut*. Il en eſt de même des autres accords dérivés, pour l'exécution deſquels il ſuffit de toucher l'accord énoncé dans la troiſieme colonne de l'Article ſecond, en prenant cet accord à l'intervalle

prescrit par la derniere colonne du même article.

Il n'est pas nécessaire, sans doute, de faire observer ici à l'Accompagnateur que l'accord qu'il touche de la main droite, se prend indifféremment par l'une des notes qui le composent; que par conséquent les accords dissonans ont quatre *Faces*, tandis que les consonans n'en ont que trois; que, pour un premier accord, c'est l'occurrence, le ton qu'on a à jouer, le plus ou le moins d'étendue de la Basse, &c, &c, qui décident pour l'une ou l'autre de ces faces, mais que c'est la marche propre à chaque son d'un accord, qui détermine invariablement, POUR L'ACCORD SUIVANT, la Face par laquelle on doit le prendre. Ce ne sont-là que de premieres notions; & bien que quelques virtuoses paroissent ignorer totalement la marche dont je parle, par le peu d'ordre qu'on leur voit mettre entre la face d'un accord & celle de celui dont il est précédé, je ne dois pas moins supposer ces premieres notions dans tout Eleve qui voudra faire usage de ma Méthode, ne lui eût-on fait faire encore que deux accords consécutifs.

Fin de la premiere Partie.

MÉTHODE D'ACCOMPAGNEMENT,

ARTICLE PREMIER.

Accords fondamentaux.

Signes des Accords.	*Noms des Accords représentés par les signes précédents.*	*Intervalles qui composent les Accords fondamentaux, & qu'il faut toucher de la main droite.*
3, ou 8, &c.	Accord parfait, - - - -	Tierce, Quinte & Octave. *La Tierce de cet Accord se prend, ou majeure ou mineure, selon les Diéses ou les Bémols placés à la Clef ou parmi les Chiffres.*
7 ※	Accord-sensible, - - - -	Tierce majeure, Quinte, Septiéme mineure & Octave.
7	Simple-septiéme, - - - -	Tierce, Quinte, Septiéme & Octave. *Ces Intervalles se prennent tels que les donnent les Diéses ou les Bémols placés à la Clef ou parmi les Chiffres.*
7	Septiéme-diminuée, - - - -	Tierce mineure, Quinte diminuée, Septiéme diminuée & Octave.
7 8 ※	Accord-sensible avec fausse quinte,	Tierce majeure, Quinte diminuée, Septiéme mineure & Octave.

ARTICLE SECOND.

Accords dérivés des fondamentaux, & qui s'exécutent par les fondamentaux mêmes.

Noms des Accords dérivés.	*Accords fondamentaux qu'il faut toucher de la main droite.*	*Intervalles relatifs à la Note de Basse-continue.*
6 4 Sixte-quarte, - - - - - -	- - L'Accord-parfait de la	4te de la Basse.
6 Sixte, - - - - - - -	- - L'Accord-parfait de la	6te.
4+ Triton, - - - - - - -	- - L'Accord-sensible de la	2de majeure.
×5 Quinte-superflue, - - - - -	- - L'Accord-sensible de la	3ce majeure.
×6 Sixte-sensible, - - - - -	- - L'Accord-sensible de la	4te.
×7 Septiéme-superflue, - - - -	- - L'Accord-sensible de la	5te.
8 Fausse-quinte, - - - - -	- - L'Accord-sensible de la	6te mineure.
2 Seconde, - - - - -	- - La Simple-septiéme de la	2de.
6 Petite-sixte, - - - - -	- - La Simple-septiéme de la	4te.
9 4 Onziéme, - - - - -	- - La Simple-septiéme de la	5te.
7 4 Onziéme, sans neuviéme, - -	- - La Simple-septiéme de la	5te.
6 5 Grande-sixte, - - - - -	- - La Simple-septiéme de la	6te.
9 Neuviéme, - - - - -	La Simple-septiéme ou l'Accord-sensible de la	3ce.
5 2 Onziéme, sans septiéme, - -	La Simple-septiéme ou l'Accord-sensible de la	5te.
4 Onziéme, sans septiéme ni neuviéme,	La Simple-septiéme ou l'Accord-sensible de la	5te.
×2 Seconde-superflue, - - - -	- - La Septiéme-diminuée de la	2de superflue.
b9 ※ Neuviéme mineure avec tierce majeure,	- - La Septiéme-diminuée de la	3ce majeure.
×4 3 Triton avec tierce mineure, - -	- - La Septiéme-diminuée de la	4te superflue.
×5 4 Quinte-superflue avec quarte, - -	- - La Septiéme-diminuée de la	5te superflue.
×6 8 Sixte-sensible avec fausse quinte, -	- - La Septiéme-diminuée de la	6te majeure.
×7 6 Septiéme-superflue avec sixte mineure,	- - La Septiéme-diminuée de la	7me majeure.
b6 Triton avec sixte mineure, - -	L'Accord-sensible avec fausse-quinte de la	2de majeure.
※ 6 4+ Sixte-superflue, - - - - -	L'Accord-sensible avec fausse-quinte de la	4te superflue.
8 b Fausse-quinte avec tierce diminuée,	L'Accord-sensible avec fausse-quinte de la	6te mineure.

9-8 Suspension de Neuviéme, composée de tierce, quinte & neuviéme.

4-3 Suspension de Quarte, composée de quarte, quinte & octave.

Nota. Ces deux Suspensions n'étant qu'un retardement, l'une de l'Octave, l'autre de la Tierce; de l'Accord-parfait qui les suit, l'Accompagnateur peut, à leur place, & lorsque la Note qui les porte n'est pas d'une certaine durée, faire entendre l'Accord-parfait qu'elles suspendent.

TRAITÉ
DES ACCORDS,
ET DE LEUR SUCCESSION.

SECONDE PARTIE.

De la Succeſſion des Accords.

PUISQU'IL n'y a dans l'harmonie que deux ſortes d'accords, les Conſonans & les Diſſonans, on ne peut par conſéquent les faire ſuccéder les uns aux autres que de deux manieres : 1°. en paſſant d'un accord conſonant à un autre, ou à un diſſonant ; 2°. en paſſant d'un accord diſſonant à un autre diſſonant, ou à un conſonant. J'appellerai la premiere maniere *Tranſition ;* quant à la ſeconde, elle renferme les *Cadences*, les *Imitations des Cadences*, & les *Cadences évitées.*

Je diviſe cette ſeconde Partie en cinq Chapitres ; le premier traitera de ce qui regarde la modulation (ſes regles, ſes moyens), d'autant qu'elle peut être employée dans les deux manieres de faire ſuccéder les accords. Je traiterai de la premiere ſorte de ſucceſſion, c'eſt-à-dire, des Tranſitions dans le Chapitre ſecond ; dans le troiſieme, j'y parlerai des Cadences, de leurs Imitations & des Cadences évitées ; enfin le quatrieme Chapitre roulera ſur l'emploi de l'accord de *Septieme-diminuée*, & ſur les *Tranſitions Enharmoniques*. Le cinquieme Chapitre ne s'adreſſe qu'à ceux qui ont lu le Chapitre troiſieme de la premiere Partie.

Comme tous les accords Dérivés ſont ſous-entendus dans les fondamentaux qui les produiſent, je réduis toute ſucceſſion d'accords à celle des ſeuls fondamentaux. De plus, ces mêmes accords fondamentaux donnant un caractere particulier aux notes qui les portent, c'eſt-à-dire, les rendant ou Toniques, ou Dominantes, ou Sous-Dominantes, &c, ce ſera toujours ſous les noms de ces notes de caractere que je parlerai.

Il eſt viſible que les Regles qui regardent ou ces notes ou les accords qu'elles portent, ſont comme autant de Principes généraux, comme des Regles primitives & fondamentales, d'où découlent toutes les

Regles particulieres qui peuvent s'appliquer aux accords dérivés ; Regles que ceux qui connoîtront les accords de la maniere dont je les ai préſentés dans la premiere Partie de cet Ouvrage, pourront déduire facilement (47). On peut voir ce que j'ai dit à ce ſujet, dans la Note *e* de la Préface.

---

(47) Ceux qui, par le moyen que je ſuppoſe, ne trouveront pas d'eux-mêmes toutes les Regles particulieres qui dérivent des fondamentales, ne ſeroient pas plus avancés quand j'entrerois ici dans le détail que ces regles particulieres exigeroient ; détail qui ſeroit d'ailleurs hors de mon objet, puiſque cela regarde particulierement ce qu'on appelle *la Compoſition.*

Je n'ai eu en vue, dans cet Ouvrage, que de donner des Principes fondamentaux à ceux qui étudient l'Harmonie, pour leur ſervir de préſervatif, ou même de défenſe, contre les fauſſetés qu'on pourroit leur débiter ou leur ſoutenir. Ils verront, par exemple, par l'application de ces Principes, que les accords preſcrits par la Regle de l'Octave (Regle qu'ils auront peut-être quelquefois à combattre, puiſqu'elle eſt encore l'unique pour bien des gens), ils verront, dis-je, que ces accords ne ſont fondés que ſur des cas particuliers, repréſentant telle ou telle harmonie donnée, ſouvent bonne, quelquefois mauvaiſe ; que par conſéquent cette Regle n'étant jamais, qu'on me permette de le dire, que la même chanſon harmonique, & d'une harmonie qui n'eſt pas toujours exacte, elle ne peut qu'être un

CHAPITRE PREMIER.

De la Modulation.

ON appelle *Modulation* le Paſſage d'un Mode, ou Ton, à un autre. Les modes ſe diſtinguent, pour cet objet, en Principal, & en Relatifs.

Le Mode principal eſt celui, en particulier, par lequel on commence & l'on finit une Piece de Muſique ; mais il faut ici entendre en général, ſous ce nom, tout Mode duquel on veut partir pour paſſer à d'autres.

Les modes Relatifs ſont ceux qui, par leur affinité, peuvent ſuccéder le plus naturellement à tout Principal donné.

---

modele borné & défectueux pour le Compoſiteur, & un guide trompeur ou inſuffiſant pour l'Accompagnateur, lorſqu'il a à exécuter de la muſique dont l'harmonie & la modulation ſont le principal caractere. Quant aux préceptes de ceux qui n'en ſont pas même encore à la Regle de l'Octave (les faiſeurs de ſixtes), on ſent bien de quelle conſéquence il ſeroit de les écouter, à moins que ce ne fût pour ſe raffermir dans les Principes de l'harmonie ſi on les poſſede bien une fois ; moyen que mon expérience m'a appris n'être pas à négliger, & que je n'emploie jamais infructueuſement.

Je vais réduire à deux *Regles* tout ce qu'il y a à obſerver à l'égard de cette ſucceſſion, & à deux *Moyens* les différentes manieres d'enchaîner entr'eux des modes qui ne ſeroient pas immédiatement relatifs, ou qui ſeroient fort oppoſés.

REGLES DE MODULATION.

Premiere Regle.

Un mode Principal a pour relatifs ceux de ſes deux Quintes (*l'une priſe au-deſſus, l'autre au-deſſous*), & celui de ſa tierce au-deſſous, s'il eſt majeur, ou de ſa tierce au-deſſus s'il eſt mineur.

Seconde Regle.

Les modes relatifs à la quinte doivent être du même genre que leur principal (*c'eſt-à-dire, ou majeurs ou mineurs comme lui*): le mode relatif à la tierce doit être d'un genre oppoſé à celui de ſon Principal (*c'eſt-à-dire, mineur, ſi ſon principal étoit majeur, & majeur, ſi ſon principal étoit mineur.*)

MOYENS DE MODULATION.

Premier Moyen.

Lorſque d'un mode principal on eſt arri-

vé à l'un de ſes relatifs, il faut regarder celui-ci comme un nouveau Principal, & y appliquer les deux Regles précédentes, ſoit que l'on veuille paſſer à d'autres modes, ſoit que l'on veuille revenir au premier principal.

Deuxieme Moyen.

En regardant ſucceſſivement comme modes principaux les relatifs de chaque mode relatif, pris déja lui-même pour principal, &, en appliquant toujours les deux Regles précédentes, on pourra pouſſer la modulation auſſi loin qu'on le voudra, ou revenir, du mode le plus écarté, au premier principal donné.

Ce ſecond Moyen n'eſt, comme on voit, que comme le Corollaire du premier.

Voici des Exemples en faveur de ceux qui pourroient en avoir beſoin.

Exemple pour le Mode majeur.

Développement des deux Regles précédentes.

Du mode majeur d'*ut* on peut paſſer, 1°. à celui de *ſol ;* 2°. à celui de *fa ;* 3°. à celui de *la* (I. Regle) : les modes de *ſol* & de *fa* ſeront majeurs, & celui de *la* ſera mineur (II. Regle).

Développement du premier Moyen.

1°. Si d'*ut* l'on a passé à *sol* majeur, on pourra de ce dernier mode, passer à *re*, ou revenir à *ut*, ou passer à *mi* (I. Regle): les modes de *re* & d'*ut* seront majeurs, & celui de *mi* sera mineur, (II. Regle.)

2°. Si l'on a passé à *fa* majeur, on pourra revenir à *ut*, ou passer à *si-bémol*, ou à *re*, (I. Regle): les modes d'*ut* & de *si bémol* seront majeurs, & celui de *re* sera mineur, (II. Regle).

3°. Si l'on a passé à *la* mineur, on pourra passer à *mi* ou à *re*, ou revenir à *ut*, (I. Regle): les modes de *mi* & de *re* seront mineurs, & celui d'*ut* sera majeur, (II. Regle).

En appliquant les mêmes Regles à chacun des modes énoncés dans ce développement, le Lecteur pourra se faire un exemple pour le second moyen, dont le développement seroit trop long ici; j'aime mieux, à sa place, donner l'Exemple suivant.

Exemple pour le Mode mineur.

Développement des mêmes Regles & du même Moyen pour le Mode mineur.

Du mode mineur de *re* on peut passer, 1°. à *la*; 2°. à *sol*; 3°. à *fa*, (I. Regle): les modes de *la* & de *sol* seront mineurs, & celui de *fa* sera majeur, (II. Regle).

1°. Si l'on a passé à *la* mineur, on pourra passer à *mi*, ou revenir à *re*, ou passer à *ut*, (I. Regle) : les modes de *mi* & de *re* seront mineurs, & celui d'*ut* sera majeur, (II. Regle).

2°. Si l'on a passé à *sol* mineur, on pourra revenir à *re*, ou passer à *ut*, ou à *si-bémol*, (I. Regle) : les modes de *re* & d'*ut* seront mineurs, & celui de *si-bémol* sera majeur, (II. Regle).

3°. Si l'on a passé à *fa* majeur, on pourra passer à *ut*, ou à *si-bémol*, ou revenir à *re*, (I. Regle) : les modes d'*ut* & de *si-bémol* seront majeurs, & celui de *re* sera mineur, (II. Regle,) (48).

---

(48) Voilà la marche que fournit l'harmonie pour l'entrelacement des modes : il y auroit, à cet égard, d'autres rapports à considérer, soit qu'on les envisageât comme moyens de modulation, soit qu'on les regardât comme principes ; tels sont la réminiscence d'un mode, la corrélation de divers modes à l'égard d'un principal commun, la communauté des sons entre différentes Toniques, &c ; moyens dont le Compositeur peut faire usage avec succès.

Par exemple, lorsque du mode majeur d'*ut*, entendu d'abord comme principal, on a passé ensuite au mineur de *mi*, on peut alors de ce dernier mode revenir tout-d'un-coup à celui d'*ut*, sans employer aucun des modes relatifs communs qui y ramèneroient plus naturellement. Ce passage subit, ou, pour mieux dire, ce retour à *ut* est autorisé, en premier

CHAPITRE II.

Des Tranſitions.

PAR *Tranſition* j'entends, comme je l'ai dit au commencement de cette ſeconde Partie, le paſſage d'un accord conſonant à un autre ou à un diſſonant. Cet objet renferme quatre cas, dont voici les Regles:

---

lieu, par le principe de la réminiſcence : car *ut* qui a paru dans ce cas comme principal, ſe conſervant, pour ainſi dire, des droits ſur l'oreille, ne lui paroît plus étranger. Mais il le paroîtroit, & le ſeroit, en effet, ſi le mode de *mi* ayant été entendu le premier, & comme principal, on vouloit paſſer ſubitement de ce mode à celui d'*ut*. En ſecond lieu, ſi du mode d'*ut* principal on eſt arrivé à celui de *mi*, en paſſant par le mode de *la*, pour lors le retour à *ut* eſt encore plus naturel, puiſque les deux modes d'*ut* & de *mi* ſont corrélatifs de *la* : c'eſt ſur ce même principe qu'eſt fondé le paſſage du mode de *ſol* à celui de *fa* (ſoit en majeur, ſoit en mineur), lorſque le mode d'*ut* a été le principal, puiſque *ſol* & *fa* ſont l'un & l'autre relatifs d'*ut*. Par la même raiſon, on peut faire ſuccéder les trois modes diatoniques *ſol*, *fa* & *mi-bé-mol*, ſi celui d'*ut* mineur les a précédés comme Principal ; car ces modes ſont ſes trois Relatifs, & cette maniere de moduler ne peut ſur-

On obſervera que la premiere de ces Regles, ne regardant purement qu'une ſucceſſion de diverſes toniques, ſans deſſein de modulation, il faut, lorſqu'on veut moduler, conſulter pour cela les Regles énoncées dans le Chapitre précédent.

PREMIERE REGLE.

Du Paſſage d'une Tonique à une autre, hors le cas de modulation.

L'on peut paſſer d'une Tonique à une autre, pourvu que celle-ci porte dans ſon accord quelqu'un des ſons qui ont été entendus dans celui de la tonique que l'on quitte; ce qui n'aura lieu que dans une marche conſonante, c'eſt-à-dire, lorſqu'on paſſera d'une tonique à l'autre par les intervalles de tierce, de quarte, de quinte ou de ſixte; j'aurois pu dire, *de tierce & de quarte, tant en montant qu'en deſcendant;* (voyez l'Exemple des *Synonymes*, page 21 de l'*Introduction*).

---

prendre que ceux qui n'ont aucune teinture du rapport des modulations. Enfin le retour de *mi* à *ut* peut être autoriſé par le ſeul Principe de la communauté des ſons entre ces deux toniques, puiſque les ſons *mi* & *ſol*, dans l'une & dans l'autre, font partie de leurs accords-parfaits. Mais je dois me ſouvenir que je ne traite pas ici de la Compoſition.

REMARQUE.

REMARQUE.

Cette Regle exclut toute ſucceſſion de Toniques, ou, ſi l'on veut, d'accords-parfaits par degrés conjoints. Quoique cette ſorte d'harmonie puiſſe être tolérée à certains égards, & avec certaines précautions qui peuvent la juſtifier, il vaut mieux l'abandonner à ceux qui n'ayant aucune connoiſſance des Principes de l'harmonie moderne, ne peuvent profiter de tous les moyens qu'elle fournit, pour ſe paſſer d'une pareille ſucceſſion (49).

On devroit même uſer ſobrement de celle de pluſieurs toniques par des intervalles conſonans. La vraie harmonie ne conſiſtant pas dans une ſuite de toniques, il ſera plus à

---

(49) C'étoit l'harmonie du quinzieme ſiecle, où l'on n'avoit que des accords-parfaits à employer, ſoit que la Baſſe marchât par des intervalles, ou par des degrés conjoints. Quelques Auteurs tâchent de perpétuer cette ſorte d'harmonie par des enfilades de ſixtes (images de l'accord-parfait) ſur des notes en degrés conjoints. Je voudrois pouvoir comprendre ce que ſignifient, dans une Baſſe fondamentale, des notes qui ont toutes un caractere de toniques, & dans le ton deſquelles on n'eſt cependant point, pour obliger mon oreille à s'accoutumer à cette inſipidité d'harmonie.

propos de décider la modulation, en donnant un caractere différent à chaque note, c'eſt-à-dire, en rendant l'une Dominante ou Sous-dominante de celle qu'on veut regarder comme Tonique, lorſque leur marche le permet, ou bien en rendant Simples-dominantes les unes ou les autres de ces notes, lorſque cela eſt poſſible. Pour cet effet, il faut employer les diverſes ſucceſſions fournies, ſoit par les Regles de ce Chapitre, ſoit par celles que je donnerai dans les Chapitres ſuivans, où j'ai porté ces ſucceſſions, guidé par les principes que j'ai adoptés, bien au-delà de ce que l'uſage ou la pratique connoiſſent, mais que, d'un autre côté, je n'ai pas voulu ſuivre dans leurs écarts, nonobſtant la multitude de faits qui ſemblent les autoriſer, & qu'on pourroit même m'oppoſer, ſi au lieu de juger des productions de certains Auteurs par les Principes, on jugeoit au contraire des Principes par ces productions.

SECONDE REGLE.

Du paſſage d'une Tonique à une Dominante-tonique.

L'on peut paſſer d'une tonique à ſa dominante; ou bien, à une nouvelle dominante, ſoit en rendant Dominante la tonique elle-

même, soit en y arrivant par toutes sortes d'intervalles, pourvu, 1°. qu'on observe, dans ce dernier cas, le rapport des modulations, 2°. ou que la note qui doit former la septieme dans l'accord de la nouvelle dominante, ait été entendue comme quinte ou comme tierce mineure de la tonique que l'on quitte, si le mode auquel on arrive n'est pas immédiatement relatif à cette tonique.

TROISIEME REGLE.

Du passage d'une Tonique à une Sous-dominante.

L'on peut passer d'une tonique à sa sous-dominante ; ou bien, à une nouvelle sous-dominante, soit en rendant Sous-dominante la tonique elle-même, soit en arrivant à la nouvelle sous-dominante par des intervalles consonans. L'on aura égard de plus, pour ce dernier cas, au rapport des modulations.

QUATRIEME REGLE.

Du passage d'une Tonique à une Simple-dominante.

L'on peut passer d'une tonique à une simple-dominante, pourvu que la note qui doit

faire dissonance, dans l'accord de cette dominante, ait été entendue comme consonance, dans l'accord de la tonique que l'on quitte : c'est ce qu'on appelle *préparer la dissonance.* Cette préparation n'aura lieu que lorsqu'on passera à une simple-dominante par les intervalles de tierce, de quinte & de septieme, en descendant, ou leurs synonymes; (voyez l'*Introduction*, page 21).

CHAPITRE III.

Du passage d'un accord Dissonant à un Consonant, ou à un autre dissonant.

LE premier chef de ce Titre renferme les Cadences; le second comprend les Imitations de cadences, & les Cadences évitées.

Je diviserai ce Chapitre en quatre Sections; la premiere roulera sur les Cadences; la seconde, sur leurs Imitations; la troisieme, sur les Cadences-évitées; je parlerai, dans la derniere, de la maniere de suspendre les Imitations, ou d'éviter l'imitation de cadence-interrompue.

Au reste, on doit se souvenir, particulierement dans ce Chapitre, qu'on peut toujours

ſous-entendre le ſynonyme de chaque intervalle, de quelque maniere que cet intervalle ſoit énoncé, ſelon l'exemple que j'en ai donné dans l'*Introduction*, page 21, & qu'il faut toujours avoir préſent à l'eſprit.

SECTION PREMIERE.

Des Cadences, ou, de la marche preſcrite aux Dominantes-toniques, & aux Sous-dominantes.

Une dominante-tonique doit deſcendre de quinte, ou ce qui eſt la même choſe, monter de quarte ſur ſa tonique : c'eſt ce qu'on appelle *Cadence-parfaite.*

La même dominante, au lieu de monter de quarte, peut ne monter que de ſeconde ſur une nouvelle tonique : c'eſt ce qu'on appelle *Cadence-rompue.*

Ou bien, elle deſcend de tierce ſur une ſimple-dominante : c'eſt ce qu'on appelle *Cadence-interrompue* (50).

(50) Ces trois ſortes de cadences peuvent ſe réduire, pour la facilité de la mémoire, à des marches uniformes, c'eſt-à-dire, à celles de tierce, de quinte & de ſeptieme, en deſcendant (voyez les ſynonymes de l'*Introduction*, page 21) : de tierce, cadence-interrompue ; de quinte, cadence-parfaite ; de ſeptieme, cadence-rompue.

UNE SOUS-DOMINANTE doit monter de quinte sur sa tonique : c'est ce qu'on appelle Cadence *imparfaite*, ou *irréguliere*.

SECTION SECONDE.

Des Imitations de cadences, ou de la marche prescrite aux Simples-dominantes.

Une simple-dominante doit descendre de quinte sur une autre dominante, soit simple, soit tonique, c'est ce qu'on appelle *Imitation de cadence parfaite ;* elle peut monter de seconde sur une autre dominante (simple ou tonique), c'est ce qu'on appelle *Imitation de cadence rompue ;* ou bien, descendre de tierce sur une autre dominante, qui sera encore simple ou dominante-tonique, c'est ce qu'on appelle *Imitation de cadence interrompue* (51).

(51) Ces trois Imitations peuvent se réduire, ainsi que leurs cadences respectives, à une marche de tierce, de quinte & de septieme, en descendant. (Voyez la *Note* précédente).

SECTION TROISIEME.

Des Cadences évitées.

Dans la Cadence-parfaite, on peut rendre la tonique ſur laquelle on arrive; 1°. ſimple-dominante, excepté la tonique d'un mode mineur; 2°. dominante-tonique; 3°. ſous-dominante. C'eſt ce qu'on appelle *Cadence-parfaite-évitée.*

Dans la Cadence-imparfaite, on peut rendre dominante-tonique ou ſous-dominante, la tonique ſur laquelle on arrive. C'eſt ce qu'on appelle *Cadence-imparfaite-évitée.*

Dans la Cadence-rompue, on peut rendre la nouvelle tonique ſur laquelle on arrive; 1°. ſimple dominante; 2°. ſous-dominante, excepté dans le mode mineur, lorſque la Dominante monte d'un ton; 3°. dominante-tonique, excepté encore dans le mode mineur, lorſque la Dominante monte d'un demi-ton. C'eſt ce qu'on appelle *Cadence-rompue-évitée.*

Dans la Cadence-interrompue, on peut rendre dominante-tonique la note ſur laquelle on arrive; c'eſt ce qu'on appelle *Cadence-interrompue-évitée.*

On pourroit encore éviter cette derniere cadence, en rendant ſous-dominante la note ſur laquelle on arrive; mais cette licence ne peut être employée que dans le mode

mineur, ou lorſque, dans le Mode majeur, au lieu de faire deſcendre la Dominante de l'intervalle de tierce mineure, on la feroit deſcendre de tierce majeure, pour paſſer de-là au mode qu'exigeroit cette nouvelle note, c'eſt-à-dire, à celui de ſa quinte (52).

Outre ces manieres d'éviter les Cadences, on pourroit encore, d'abord après l'accord-ſenſible de la Dominante d'un mode majeur, au lieu de former aucune ſorte de Cadence, donner à cette dominante le caractere de Sous-dominante, ſoit en lui conſervant ſa tierce majeure, pour la rendre ſous-dominante d'un mode majeur, ſoit en lui donnant une tierce mineure, pour la rendre ſous-dominante d'un mode mineur.

Dans le Mode mineur, la Dominante ne pourroit devenir Sous-dominante que d'un autre mode mineur. Pour cet effet, il fau-

(52) Cette Licence peut être employée ſur-tout lorſque le mode auquel on arrive eſt un des relatifs d'un autre mode qui auroit précédé immédiatement celui d'où l'on part. Par exemple, ſi du mode principal *ut* on a paſſé à celui de *fa*, & que de ce mode de *fa* on revienne à celui d'*ut*, on peut alors, de *ſol*, dominante d'*ut*, paſſer à *mi-bémol*, rendu Sous-dominante. Cette nouvelle ſous-dominante conduira au mode de *ſi-bémol*, relatif de *fa*, lequel ayant paru avant le retour ſuppoſé à *ut*, prépare l'oreille à recevoir ſans peine le mode de *ſi-bémol* bien qu'il ſe préſente à la ſuite d'*ut*.

droit rendre mineure la tierce de cette nouvelle ſous-dominante ; (voyez *Premiere Partie*, page 39).

SECTION QUATRIEME.

De la maniere de ſuſpendre les Imitations de cadences, & comment on peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue.

§. I.

Maniere de ſuſpendre les Imitations.

Quoiqu'une ſimple dominante doive être ſuivie, dans toutes ſes marches, d'une autre dominante, on peut néanmoins ſuſpendre cette marche, en donnant à la ſimple dominante un autre caractere, ſelon les Moyens ſuivans.

Premier Moyen.

Une note qui a paru comme ſimple dominante peut prendre le caractere de dominante-tonique, ſi on change ſucceſſivement l'accord de ſimple-ſeptieme, qu'a d'abord porté cette note, en accord-ſenſible. On donnera pour lors à la nouvelle dominante la ſucceſſion qu'elle doit ou peut avoir comme dominante-tonique ; mais l'on aura ſoin

de consulter toujours les rapports de modulation qui doivent se rencontrer, tant entre le mode où l'on passe & celui où l'on étoit lors de la simple-dominante, qu'entre ceux-ci & le mode principal, ou tel autre qui ayant régné pendant quelque tems pourroit être regardé comme principal.

Deuxieme Moyen.

Dès qu'une note quelconque a paru comme simple dominante, on peut faire entendre, à la suite de son accord de Septieme, celui de Sixte-dissonante. Cette note prenant alors le caractere de Sous-dominante, il ne reste plus qu'à lui faire tenir la marche affectée aux sous-dominantes : l'on suspendra ainsi celle que cette note auroit dû ou pu tenir d'abord comme Dominante.

On doit observer encore ici le rapport des modulations, puisque la note rendue sous-dominante détermine un nouveau mode.

Ce rapport des modulations déterminera encore le genre de la tierce que doit porter la nouvelle sous-dominante. Voyez au sujet de cette tierce la premiere Partie de cet Ouvrage, page 39.

§. II.

Comment on peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue.

On peut éviter l'Imitation de cadence-interrompue en rendant Sous-dominante, soit d'un mode majeur, soit d'un mode mineur, la note à laquelle on est arrivé en descendant de tierce, & l'on fera tenir à cette nouvelle sous-dominante la marche qui lui est propre.

Il faut encore ici avoir égard non-seulement au rapport des modulations, mais encore au genre du mode où l'on passe, afin d'y conformer celui de la tierce de la nouvelle sous-dominante. (Voyez *Premiere Partie*, page 39).

Au reste, il n'y a que cette Imitation qui puisse être évitée : celles de Cadence-parfaite & de Cadence-rompue ne peuvent profiter de la même Licence. On peut tout-au-plus suspendre leur marche, selon les deux Moyens que j'ai donnés dans le Paragraphe précédent.

CHAPITRE IV.

De l'emploi de l'accord de Septieme-diminuée, & des Tranſitions enharmoniques.

SECTION PREMIERE.

Emploi de la Septieme-diminuée.

L'ACCORD de Septieme-diminuée ne peut avoir lieu que dans le Mode mineur, & ſur la note ſenſible de ce mode, comme on l'a vu dans la premiere Partie, page 46, (53), & il repréſente toujours, &

(53) Quoiqu'on puiſſe pratiquer cet accord dans des modes majeurs (comme on le pratique effectivement quelquefois), on n'eſt pas moins cenſé être en mode mineur dès que cet accord paroît : & bien qu'il puiſſe être ſuivi, & qu'il le ſoit toujours dans ce cas, d'une tonique dont l'accord-parfait eſt majeur, elle doit néanmoins être regardée, cette tonique, comme celle d'un mode mineur qu'on a rendu majeur en y arrivant ; ce qui eſt très-libre d'ailleurs, ſoit que l'on ait été précédemment en mode majeur, ou en mode mineur. Ainſi il eſt toujours vrai de dire que l'accord de Septieme-diminuée n'appartient qu'au mode mineur, car il n'eſt com-

par-tout où il eſt employé, l'accord ſenſible de ſa tierce majeure au-deſſous, ou, ce qui eſt la même choſe, de la dominante de ſon mode; (*Premiere Partie*, pages 41 & 46). Voici les Regles qui concernent la ſucceſſion de cet accord.

REGLES DE TRANSITION.

I. On peut ſubſtituer, à l'accord-ſenſible de la Dominante, celui de Septieme-diminuée de la tierce de cette Dominante, dans toutes les occaſions où l'on pourroit faire uſage de l'accord-ſenſible (54).

II. On peut, d'un accord-ſenſible, paſſer à

---

poſé que des notes que lui fournit la gamme de ce mode, priſe en deſcendant; ou bien, il faudroit adopter que la ſixieme note d'un mode majeur, peut, à volonté, former, avec la Dominante, l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton; propriété qui n'eſt attachée qu'au mode mineur, & qui lui donne cette variété d'expreſſion dont le majeur n'eſt pas ſuſceptible, quoiqu'il ait d'autres avantages ſur le mode mineur.

(54) Cette Regle embraſſe, pour ainſi dire, une infinité de cas, dont il ne ſera pas difficile de ſe faire des exemples, ſi l'on poſſede bien les différentes ſucceſſions énoncées dans les deux Chapitres précédens.

celui de ſeptieme-diminuée ſur la tierce de cet accord-ſenſible, & de l'accord de Septieme-diminuée revenir, ſi l'on veut, au Senſible.

III. On peut employer pluſieurs Septiemes-diminuées de ſuite.

Cette Regle eſt une conſéquence de la Premiere & de quelques autres qui concernent les *Cadences-évitées*, Sect. 3, du Chapitre précédent. S'il réſulte de ces Regles qu'on peut faire pluſieurs dominantes-toniques de ſuite, donc on peut faire également pluſieurs ſeptiemes-diminuées ſucceſſives, puiſqu'on peut, dans tous les cas, ſubſtituer une ſeptieme-diminuée à un accord-ſenſible.

IV. On pourroit encore d'une ſimple dominante paſſer à ſa tierce majeure (*en la rendant telle, ſi elle ne l'eſt pas*) pour y faire entendre la Septieme-diminuée, mais en conſultant pour cet effet le rapport des modulations.

Cette Regle, ou Licence, eſt déduite de ce que j'ai dit dans le premier Paragraphe, Section 4, du Chapitre précédent. Si, comme je l'ai établi dans le premier Moyen, page 137, l'on peut rendre ſucceſſivement dominante-tonique une ſimple dominante, il s'enſuit qu'on peut d'une ſimple domi-

nante passer à sa tierce majeure pour y faire entendre l'accord de Septieme-diminuée, puisque cet accord représente celui de la Dominante, auquel on est libre de le substituer.

REGLES DE SUCCESSION.

Comme l'accord de septieme-diminuée n'est fondamental que secondairement, & qu'il tient lieu, comme je l'ai déja dit assez souvent, de l'accord sensible de la Dominante, il est évident qu'on ne peut lui assigner aucune succession en propre. Il faut, pour cet objet & pour toutes Regles de succession, consulter l'accord-sensible lui-même, ou, ce qui est la même chose, la dominante, dont la Septieme-diminuée tient la place, & donner à cette septieme-diminuée les mêmes suites d'accords qu'on donneroit à la Dominante.

SECTION II.

Des Transitions enharmoniques.

L'accord de septieme-diminuée, employé dans les modes mineurs, fournit plusieurs moyens pour passer à des modes différens de ses relatifs, en traitant comme notes sensibles chacune des notes qui composent cet

accord. Ces sortes de transitions s'appellent *Enharmoniques*, parce qu'il y a toujours, dans ces changemens de modes, une ou plusieurs notes qui montent ou descendent d'un quart-de-ton, soit réel, soit supposé (55).

Premier Moyen.

L'on peut, d'un accord de septieme-diminuée, passer à l'une des notes qui composent cet accord, c'est-à-dire, ou à sa tierce, ou à sa quinte, ou à sa septieme, en regardant chacune de ces notes comme autant de notes-sensibles de nouveaux modes. Comme telles, on fait porter à ces notes l'accord de Septieme-diminuée, soit en exprimant réel-

---

(55) L'on sçait que le Quart-de-ton, appellé autrement *Diése enharmonique*, est un intervalle comme celui d'*ut-diése* à *re-bémol*, de *si-diése* à *ut*, &c. L'on sçait encore que le *Diése chromatique* n'est autre chose que le demi-ton mineur, tel que celui d'*ut* à *ut-diése*, de *si* à *si-bémol*, &c, & que le genre de chant produit par ce dernier Diése s'appelle *Chromatique :* ainsi le chant *Enharmonique* est produit par le quart-de-ton, ou *Diése enharmonique ;* ce qui, avec le chant *Diatonique*, formé de tons & de demi-tons majeurs, compose les trois principaux genres de musique, qui, combinés ensemble, donnent encore les genres *Diatonique-chromatique*, *Diatonique-enharmonique* & *Chromatique-enharmonique.*

lement

lement les vrais ſons qui doivent former cet accord, ſoit en changeant ſeulement le nom de quelques-uns des ſons de l'accord précédent, (ainſi qu'on eſt obligé de le faire ſur le clavecin & ſur tous les inſtrumens à Touches, où l'on n'a jamais que la même Touche pour exécuter diverſes notes, comme ſeroient un *ut-diéſe* & un *re-bémol*, un *ſi* & un *ut-bémol*, &c.)

Deuxieme Moyen.

Lorſqu'on a deſſein de paſſer à une note ſenſible portant ſeptieme diminuée, on peut à ſa place prendre ſur le champ telle autre note de l'accord qu'on voudra, pour la regarder, ainſi que dans le *Moyen* précédent, comme note ſenſible d'un nouveau mode, portant ſeptieme diminuée.

Troiſieme Moyen.

En arrivant à la tonique annoncée par la nouvelle note ſenſible que fourniſſent les *Moyens* précédens, on peut, au lieu de faire entendre cette note comme Tonique, la rendre ſur le champ dominante-tonique, pour paſſer de-là au mode, ſoit majeur, ſoit mineur, dont elle peut être ſuivie comme dominante.

Comme l'on arrive par ces différens moyens à des modes totalement étrangers à celui d'où l'on étoit parti, on peut par conſéquent s'en ſervir, dans le beſoin, pour faire ſuccéder plus rapidement des modes fort oppoſés, ſans être obligé de paſſer par tous les relatifs qui devroient les rapprocher (56).

---

(56) Quoique j'aie renfermé dans ces trois derniers Chapitres pluſieurs ſucceſſions d'accords non uſitées, mais cependant poſſibles, & fondées ſur les mêmes principes que celles qui ſont connues, on ne doit pas s'attendre néanmoins, ainſi que je l'ai donné à connoître à la fin de la *Remarque* du Chap. 2, p. 130, à trouver ici toutes les ſucceſſions employées par ceux qui n'ont d'autre regle que l'exemple des tournures d'harmonie, bonnes ou mauvaiſes, qu'ils trouvent dans certains ouvrages de muſique, ou qui, faute de Principes, ne ſçauroient voir avec diſcernement les ſucceſſions légitimes que pratiquent les habiles Artiſtes. On ſent bien juſqu'où le défaut de principes peut mener ceux qui veulent opérer ou étudier les opérations d'autrui. Car dès-lors que les principes manquent, tout manque, & nos ſens même, loin de nous guider, nous trompent & nous égarent. Quelqu'un aura vu, par exemple, dans un ouvrage de réputation un accord de ſeptieme ſur une Note-ſenſible, précédée & ſuivie de ſa tonique; lui en aura-t-il fallu davantage pour employer, à ſa maniere, une pareille ſucceſſion? Je dis, à ſa maniere, car cette ſeptieme aura dû être *diminuée*, & cette

Tonique n'a pu l'être que d'un Mode mineur ; mais ce premier obſervateur, qui n'aura vu, ſans doute, qu'un accord de ſeptieme indiſtinctement, placé ſur cette note-ſenſible, n'aura fait aucune difficulté de ſe ſervir indifféremment de cet accord dans la même circonſtance, ſoit que le mode fût majeur, ſoit qu'il fût mineur ; il aura ſeulement donné un demi-ton de plus ou de moins, ſelon le beſoin, à l'intervalle qui devoit former la Septieme dans cet accord. D'autres Compoſiteurs, avec les mêmes lumieres, auront employé, d'après lui, & dans des occaſions ſemblables, une pareille ſeptieme ; c'eſt ainſi que ſucceſſivement, & par une ſorte de tradition oculaire, pluſieurs Muſiciens pratiquent aujourd'hui une Septieme ſur la note ſenſible d'un mode majeur, lorſque cette note ſenſible eſt ſuivie de ſa tonique, ou même lorſque la tonique précede & ſuit cette note ſenſible (*). Succeſſion des plus illégitimes, & qui préſente d'ailleurs une Diſſonance non préparée : car on ſçait que la Diſſonance d'une Simple-domi-

(*) S'il y a une nation à laquelle cette ſorte d'harmonie ſoit familiere, c'eſt que cette nation ne connoît pas la SOUS-DOMINANTE. Ses Muſiciens, par exemple, auront, dans un Chant & à la ſuite d'une Tonique, le paſſage *fa la fa re* (en Croches ou en Noires) ſuivi de la note *mi*. Que mettront-ils pour Baſſe à ces quatre notes ? Un SI, portant ſeptieme, & ſuivi d'*ut* Tonique ; tandis que la Baſſe-fondamentale naturelle de ce paſſage, Baſſe par conſéquent la plus ſimple, & d'ailleurs la ſeule légitime, eſt FA ſous-dominante, ſuivi d'*ut* Tonique. Baſſe ſur laquelle ne ſe trompent pas nos Harmoniſtes ; il ne faut même pour cela que connoître les trois notes eſſentielles du Mode (*Introduction*, chap. 5, §. 2) & les accords qui leur ſont affectés (I. Part. chap. 1) : il eſt honteux que parmi ceux des Compoſiteurs dans le pays deſquels on a trouvé des Principes à l'Harmonie, il y en ait encore qui ignorent ces premiers élémens, qui leur diſcteroient ſi bien les vrais accompagnemens de ces ſortes de paſſages.

nante ne ſçauroit être employée ſans préparation ; qu'une pareille dominante ne peut, dans toutes ſes marches, être ſuivie que d'une autre dominante, & que dans aucun cas elle ne ſçauroit l'être d'une Tonique. Ce privilege eſt réſervé à la DOMINANTE-TONIQUE, ainſi nommée, parce qu'il n'appartient qu'à cette ſorte de dominante de précéder la TONIQUE.

Enfin pour ne pas multiplier les exemples ſur cette matiere, & pour terminer cette Note peut-être déja trop longue, il ſuffit de dire qu'il n'y a rien de ſi étrange à imaginer qu'on ne trouve dans certains ouvrages de muſique. Auſſi répéterai-je ici, parce que je le crois néceſſaire, qu'en expoſant les Regles que j'ai données ſur la ſucceſſion des accords, je n'ai eu aucunement en vue de juſtifier toutes les ſucceſſions qu'on pourra rencontrer dans des Ouvrages qui ont de la réputation, mais dont les Auteurs n'ont d'autre Regle que l'oreille, ni d'autre guide, dans la maniere de chiffrer leurs Baſſes, que le rapport de leurs yeux : je n'ignore pas que les opérations des ſens ne ſont ſujettes à aucune Regle, à aucune loi faites par les hommes ; je ſçais que tout ce qui eſt Principe, dans les ſciences, que toute Regle, toute obſervation, n'eſt que pour diriger les opérations de l'entendement.

Fin de l'Ouvrage, pour ceux qui n'ont pas lu le Chapitre III de la premiere Partie.

Voyez l'*Avertiſſement*, page 80.

CHAPITRE V.

De l'emploi de l'Accord-ſenſible avec fauſſe quinte.

L'ACCORD-SENSIBLE avec fauſſe quinte n'a lieu que dans les modes mineurs. Il ſe fait à la place de celui de Simple-ſeptieme ſur la Seconde-note du ton, lorſque cette note précede la Dominante, ſur laquelle on veut former un Repos, & dont, pour cet effet, on retranche la diſſonance (comme je l'ai expliqué dans la *Note* 39, page 87) pour ne préſenter à l'oreille, cette Dominante, que comme Cinquieme-note, ou, ſi l'on veut, comme une vraie tonique, mais cenſée Dominante.

C'eſt pour faire preſſentir ce Repos, qu'on donne une tierce majeure à la Simple-dominante qui précede la Cinquieme-note; tierce qui prend pour lors le caractere de Note-ſenſible de cette cinquieme-note.

Quoique l'Accord-ſenſible avec fauſſe quinte ne ſoit preſque connu que dans une de ſes combinaiſons, je veux dire, ſous la forme de Sixte-ſuperflue, rien n'empêche de l'employer ſous toutes les formes énon-

cées dans le Chapitre III de la premiere Partie de cet Ouvrage. Bien plus, il peut être employé lors même qu'on ne doit pas former un repos sur la Cinquieme-note, c'est-à-dire, lorsque cette cinquieme-note auroit effectivement le caractere de Dominante, par l'Accord-sensible qu'elle porteroit, ou même, selon la premiere Regle du Chapitre IV, page 141, lorsqu'à cet Accord-sensible on substitueroit celui de Septieme-diminuée.

Ainsi la succession de l'Accord-sensible avec fausse quinte s'étend, 1°. à précéder la Dominante lorsqu'elle ne se présente que comme Cinquieme-note, c'est-à-dire, lorsqu'elle ne porte que l'Accord-parfait; 2°. à la précéder également lorsqu'elle porte son Accord-sensible; 3°. à précéder enfin l'accord de Septieme-diminuée sur la Note-sensible (57).

---

(57) J'ai déja averti, au commencement de cette seconde Partie, que je réduis toute succession d'accords à celle des seuls fondamentaux; ainsi lorsque je dis, *précéder la Dominante*, on doit comprendre dans cet énoncé toute autre note dont l'accord représente cette dominante. De même ce que je dis à l'égard de la Septieme-diminuée, doit s'appliquer aussi à toute note dont l'accord dérive de cette septieme-diminuée.

Du reſte, cet accord ne doit être employé que dans des ſituations convenables à cauſe de ſon aſpérité, laquelle ſe trouve encore augmentée ſur les Inſtrumens imparfaits, tels que le Clavecin, l'Orgue, & tous les Inſtrumens à Touches, où l'Intervalle de tierce diminuée, qui eſt entre la tierce majeure & la fauſſe quinte de cet accord, ne peut abſolument être exécuté.

Sur le Clavecin, par exemple, cette tierce diminuée, qui, dans ſa juſte proportion, eſt compoſée de deux Demi-tons majeurs (*Introduction*, page 15), ne peut être rendue que par des Touches dont la ſomme totale n'eſt pas même d'un ton, dans certains Modes (58). Ce défaut, outre qu'il change la forme de l'accord, y introduit de plus, pour l'oreille, une nouvelle diſſonance : car au lieu d'un accord tel que ſeroit, *fa la ut* ♭ *mi* ♭, le Clavecin préſente les notes *fa la ſi mi* ♭, parmi leſquelles on trouve les deux diſſonances *la ſi* & *fa mi* ♭. Auſſi n'eſt-ce pas par le Clavecin, ou par tout autre Inſtrument qui a les mêmes imperfections, qu'on doit juger de l'effet de l'accord dont il s'agit.

---

(58) Je dis *dans certains modes*, parce que, par l'ancien Tempérament, les Demi-tons n'étant

pas égaux entr'eux, il se trouve, par ce moyen, sur le Clavecin, des tons, à la vérité, plus forts que d'autres (tels que celui de *sol-dièse* à *la-dièse*, &c), mais qui n'ont pas encore ce qu'il leur faudroit pour arriver à la proportion de *tierce-diminuée*, puisque le ton majeur même n'est composé que d'un demi-ton majeur & d'un demi-ton mineur. En revanche aussi il y a, sur le Clavecin, des tons bien foibles : car ce que le *sol-dièse*, par exemple, a de trop bas, est nécessairement autant de diminué sur le ton que cette Touche doit former avec *fa-dièse* ; & lorsque ce *sol-dièse* sert de *la-bémol*, il ne peut former, avec *fa-dièse*, qu'une tierce diminuée très-foible, & moindre de plus d'un quart de ton, ou pour mieux dire, &, comme je l'ai dit aussi dans le Texte, il ne sçauroit la former : car tout intervalle n'a qu'une proportion, & l'on sçait que tout ce qui est proportion n'est aucunement susceptible du plus ou du moins.

Du reste, il seroit très-facile de rendre le Clavecin & l'Orgue moins faux & moins propres à dénaturer plusieurs intervalles ; il ne faudroit pour cela qu'y faire tous les Demi-tons égaux. C'est à quoi se réduit le Tempérament qu'a déja proposé depuis vingt-six ans, M. Rameau, dans sa *Génération harmonique* (*Paris* 1737), Chapitre VII ; Tempérament qu'il a fondé sur la raison, sur l'expérience, sur la succession des modes : qui est enfin le résultat d'une proportion géométrique (voyez ibidem, page 96), mais en pure perte ; des Sçavans seuls & des Gens de lettres y ont accédé. On en est toujours à l'ancienne maniere d'accorder, c'est-à-dire, à une maniere qui n'est relative qu'à un petit nom-

bre de Modes (*), sans égard à la discordance qui résulte nécessairement de ce procédé dans

(*) Par ce petit nombre de modes, j'entends ceux que reçoit l'Eglise dans son Chant. Les Organistes les mettent au nombre de huit, sur la foi des Plainchanistes de qui ils les ont reçus, & dont, quoique Musiciens, ils ne veulent point examiner l'opinion. Les Modes ou Tons de l'Eglise se réduisent, pour l'Orgue, à ceux d'*ut* majeur, de *re*, majeur & mineur, de *fa* majeur, de *sol*, mineur seulement, & de *la* mineur : je suis fâché pour ceux qui en verroient davantage.

Le prétendu *sol* majeur n'a jamais existé dans l'Eglise, malgré la bonne foi dans laquelle sont les Organistes de croire le huitieme ton en *G-re-sol.* Qu'on me produise, dans tout le Chant, soit Ambroisien, soit Grégorien, appellé vulgairement Plainchant, un seul morceau, réputé du huitieme Ton, qui ne soit dans le Systême, Gamme, Echelle ou Mode d'*UT* majeur, pris comme Mode Principal (finissant tant qu'on voudra par la note *sol*; tout comme il pourroit fort bien, en second Dessus de Cor-de-chasse, finir par la note *mi*, sans être plus en *E-si-mi* qu'en *G-re-sol*), & je me rends.

Quant à ceux qui verroient le quatrieme Ton en *E-si-mi*, parce qu'il finit par la note *mi*, il n'y a rien à leur dire.

C'est donc sur les Modes d'*ut*, de *fa* & de *re*, majeurs : de *re*, de *la* & de *sol*, mineurs, que porte l'ancien Tempérament. L'Orgue, pour lequel il a été dressé, peut toujours y être assujetti : car il dépend de l'Organiste, vu l'entêtement des Facteurs, de se borner aux seuls Tons connus & reçus de l'Eglise. Mais qu'a de commun le Clavecin, qu'ont de commun les Orgues placés dans des Concerts ou chez des particuliers, &c, qu'ont de commun, je le répete, tous les instrumens de ce genre avec les Tons de l'Eglise ? Ne faudroit-il pas à ces Instrumens un Tempérament assorti à leur destination ? Un Tempérament autre que celui de l'Eglise, & qui convînt à tous les Modes qu'on est dans le cas d'y exécuter ?

Au reste, si je me suis servi du terme d'*entêtement*, c'est que j'ai de la peine à croire que parmi les Organistes, du moins parmi ceux qui ont de l'oreille, il n'y en ait eu plusieurs qui ne se soient plaints de la maniere dont on accorde l'Orgue, quand ils ont voulu y essayer quelqu'autre Mode que ceux de l'Eglise. Il seroit trop humiliant pour l'Art, de penser que personne n'a jamais rien dit à ce sujet.

d'autres modes ; & cela parce que ces autres modes n'étoient pas anciennement en usage. Mais si les circonstances ont changé, si l'on exécute aujourd'hui indifféremment tous les Modes, non-seulement sur le Clavecin, mais encore sur l'Orgue, pourquoi s'obstiner à accorder ces Instrumens relativement à une circonstance qui n'existe plus, ou qui du moins n'est plus la seule ? Seroit-ce par respect pour les Anciens & pour leurs traditions ? Mais ce ne seroit-là qu'un respect servile & aveugle. Qu'on fasse attention à l'état de la musique des Anciens, & à l'état de la nôtre, on verra que ce n'est en aucune maniere suivre les Anciens que d'accorder comme ils le faisoient. Ils ont accordé *relativement aux Modes qu'ils pratiquoient*, il faut donc, pour les bien imiter, accorder *RELATIVEMENT AUX MODES QUE NOUS PRATIQUONS.*

Ceux qui ne veulent pas se départir de l'ancien Tempérament, vous disent pour raison (car il faut bien qu'ils en disent quelqu'une pour se dispenser de rapprendre à accorder), qu'*il doit y avoir un demi-ton majeur de mi à fa, &c ; de la à si-bémol, &c ; d'ut-diése à re, &c.* D'abord on pourroit leur demander pourquoi ils font donc un demi-ton plus grand que le majeur, de *sol-diése* à *la ?* Mais ce n'est pas là tout : il faudroit leur demander ce qu'il doit y avoir de *la* à *la-bémol*, de *re* à *re-bémol*, &c ; de *la* à *la-diése*, de *mi* à *mi-diése*, &c . . . .

Or si les mêmes Touches doivent servir à exécuter tantôt un demi-ton majeur, tantôt un demi-ton mineur, il n'y a pas plus de raison de les accorder toujours dans un sens, que de les accorder toujours dans l'autre.

Mais que faire donc ? Il ne faut, pour le deviner, que n'avoir pas appris à accorder. Il s'agit uniquement de PRENDRE UN MILIEU, de faire enſorte, s'il faut l'expliquer, que ces Touches forment une ſorte de Demi-ton, mitoyen entre le majeur & le mineur, de maniere que ce Demi-ton, qu'on pourroit appeller *diſcrétif*, faſſe entendre un Demi-ton majeur tant ſoit peu foible, & un Demi-ton mineur tant ſoit peu fort ; altération qui devient pour lors comme inſenſible. Au lieu qu'en donnant à l'un de ces Demi-tons plus de juſteſſe, on occaſionne en même proportion, dans celui qui lui eſt oppoſé, plus de diſcordance.

On obtiendra ce MILIEU, ſi, en accordant, on affoiblit toutes les Quintes d'une égale quantité : tempérament que ſa ſimplicité démontre être plus dans la nature, ou du moins plus raiſonnable, que celui qui eſt en uſage, & où par des Quintes foibles, de moins foibles, de juſtes, de fortes, de plus fortes, c'eſt-à-dire, par plus de travail & d'obſervations, on parvient à avoir pluſieurs intervalles inſupportables.

Quelques perſonnes tirent de cette diſproportion même des intervalles un argument en faveur de l'ancien Tempérament. M. *Rameau* a prévu l'objection : en voici la réponſe.

» Celui qui croit que les différentes impreſſions
» qu'il reçoit des différences qu'occaſionne le Tem-
» pérament en uſage dans chaque Mode tranſpoſé
» (*ceux avec des dièſes ou des bémols*), lui élevent
» le génie, & le portent à plus de variété, me
» permettra de lui dire qu'il ſe trompe ; le goût
» de variété ſe prend dans l'entrelacement des

» Modes, & nullement dans l'altération des in-
» tervalles, qui ne peut que déplaire à l'oreille,
» & la distraire par conséquent de ses fonctions. «
Génér. harmon. page 104.

Fin de la seconde Partie.

TRAITÉ
DES ACCORDS,
ET DE LEUR SUCCESSION.

TROISIEME PARTIE,

Où l'on propose des nouveaux Accords.

CHAPITRE PREMIER.

Accords de Substitution altérés.

AYANT suivi pour la dérivation des Accords du Chapitre III de la premiere Partie, deux des moyens que fournissent les Principes de M. Rameau, le Renversement & la Supposition, il paroît naturel d'essayer encore à

cet égard la Subſtitution, ou Emprunt, en donnant à l'accord-ſenſible avec fauſſe quinte une ſorte de Septieme-diminuée, qui le repréſente, & qui, comme lui, annonce le caractere de Tonique que la Cinquieme-note reçoit en partie du Repos qui ſe forme ſur elle (59).

Les Exemples que je donnerai dans ce Chapitre ſeront ſuppoſés être du Mode mineur de LA ; *ainſi les Béquarres, employés parmi les Signes, doivent être changés en Bémols, dans les modes qui portent des bémols.*

---

(59) Ceux qui veulent abſolument ſe renfermer dans le cercle de leurs connoiſſances, trouveront ſans doute mauvais que j'oſe propoſer des accords dont ils n'ont jamais entendu parler ; d'autres les rejetteront peut-être comme trop durs, trop diſſonans. Quant aux premiers, s'ils n'ont pas fait attention à ce qui termine la derniere Note du Chap. IV de la ſeconde Partie, p. 148, en leur déclarant ici expreſſément que cette troiſieme Partie n'eſt pas faite pour eux, ils n'ont plus rien à me dire. A l'égard des autres, je les prie de vouloir bien examiner attentivement la choſe avant de prononcer. Ils trouveront peut-être que mes accords de ſubſtitution ſont moins durs que ne l'eſt celui de Sixte-ſuperflue, auquel cependant on commence à s'accoutumer, & que même certaines oreilles ſavourent avec tant de plaiſir. Bien plus, j'oſe avancer que ces accords peuvent infiniment adoucir l'aſpérité (s'il y en a), ſoit de la Sixte-ſuper-

SECTION PREMIERE.

Accord de Septieme & tierce diminuée.

L'accord ſenſible *ſi re ✕ fa ✕ la* ayant pour accord de ſubſtitution la ſeptieme-diminuée *re ✕ fa ✕ la ut*, il en réſulte que ſi nous voulons donner un accord de ſubſtitution à l'ac-

---

flue même, ſoit de ſes *co-dérivés* ou de leur accord fondamental commun. En effet, je prends, pour Exemple, l'accord de ſixte-ſuperflue *fa la ſi re ✕*, & je prie le Lecteur de me ſuivre.

Dans cet accord, ou, ce qui revient au même, dans ſon fondamental *ſi re ✕ fa la*, il y a d'abord une diſſonance entre les notes *la ſi*, enſuite une diſcordance entre la tierce diminuée *re ✕ fa* (ou la ſixte Superflue *fa re ✕*), enfin deux fauſſes quintes, l'une de *ſi* à *fa*, l'autre de *re-diéſe* à *la*, ce qui, en comprenant le tout ſous l'idée vague de diſſonance, en fait quatre. Si l'on examine à préſent l'accord d'emprunt que je ſubſtitue au fondamental *ſi re ✕ fa la*, & qui doit être, dans ce cas, *re ✕ fa la ut*, on n'y trouvera plus que trois diſſonances : 1°. la tierce diminuée *re ✕ fa ;* 2°. la fauſſe-quinte *re ✕ la ;* 3°. la ſeptieme diminuée *re ✕ ut* (on ne dira pas ſans doute que la quinte *fa ut* eſt *fauſſe*), il y a donc dans cet accord une diſſonance, ou, ſi l'on veut, une aſpérité de moins que dans l'accord *ſi re ✕ fa la ?*

Mais pour mieux comparer ces deux accords, on pourroit les conſidérer ſous un autre point de vue :

cord-ſenſible avec fauſſe quinte *ſi re* 𝄪 *fa la*, ce ne pourra être que l'accord *re* 𝄪 *fa la ut*, dans lequel la tierce & la ſeptieme (outre

---

pour cet effet, il faudroit les ranger en commençant par leurs tierces reſpectives, c'eſt-à-dire, par *re-diéſe* dans l'un, & par *fa* dans l'autre : le premier ſeroit *re* 𝄪 *fa la ſi*, l'autre *fa la ut re* 𝄪. Ne prenons à préſent que les trois premieres notes de chacune de ces combinaiſons ; celles de la derniere, *fa*, *la*, *ut*, formeront un vrai accord-parfait majeur, au lieu que les trois premieres notes de l'autre, *re* 𝄪, *fa* & *la*, ne peuvent raiſonnablement former un accord-parfait mineur, & encore moins un accord-parfait majeur, puiſque *fa* n'eſt ni la tierce majeure de *re-diéſe*, ni ſa tierce mineure. D'ailleurs, quand même ce *re-diéſe* auroit une tierce, ſoit majeure, ſoit mineure, il lui manqueroit toujours une quinte, car *la* n'eſt point ſa quinte, ce ſeroit *la-diéſe*, & le *la-naturel* n'en eſt que la *fauſſe* quinte. Or le Faux s'allie-t-il avec la Perfection ? Et voudroit-on appeller *parfait* un accord dont la quinte (ſans parler de la tierce) ſeroit à volonté juſte ou *fauſſe* ? Enfin quelques ſons que l'on prenne dans l'accord fondamental *ſi re* 𝄪 *fa la*, ou dans ſon dérivé, la ſixte-ſuperflue, *fa la ſi re* 𝄪, on ne pourra jamais aſſembler deux tierces qu'il n'y en ait une d'altérée. Mais c'en eſt peut-être trop ſur des accords que je ne prie perſonne d'adopter, J'ai cru devoir ſeulement les propoſer comme une nouvelle branche d'harmonie, ou, pour mieux dire, comme un rejetton de cette harmonie, qu'on peut en arracher ſi l'on veut.

la

la quinte) ſont diminuées, & qu'on peut, pour cette raiſon & pour le diſtinguer de la ſeptieme-diminuée ordinaire, appeller accord de *ſeptieme & tierce diminuées.*

Cet accord une fois ſubſtitué au *ſenſible avec fauſſe quinte*, & devenu par-là fondamental, doit, ainſi que la ſeptieme-diminuée ordinaire, produire divers accords, ſoit par renverſement, ſoit par ſuppoſition. Nous les verrons dans la ſeconde Section de ce Chapitre; l'ordre exige que je donne auparavant celui duquel ils dérivent.

Signes des Acc.	*Accord fondamental.*
7 ou 7 / 5 3	ACCORD de *ſeptieme & tierce diminuées*, compoſé de tierce diminuée, quinte diminuée & ſeptieme diminuée, comme *re* ♯ *fa la ut.* La quinte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la ſeptieme en eſt la Diſſonance diminuée; (voyez Notes 30 & 31, page 73). La note qui porteroit cet accord ſeroit primitivement *Quatrieme-note* d'un mode mineur, mais qui ſeroit devenue *note-ſenſible* de la Cinquieme-note, ſur laquelle iroit ſe former un Repos, annoncé

Signes des Accords.

par cet accord. (Voyez au ſujet de ce *Repos* la *Note* 39, page 87).

SECTION II.

Accords dérivés de celui de Septieme & tierce diminuées.

ARTICLE I.

Accords dérivés par Renverſement.

♯ 6
5

ACCORD de *Grande-ſixte ſuperflue*, compoſé de tierce majeure, quinte, & ſixte ſuperflue, comme *fa la ut re* ♯. La tierce de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la quinte en eſt la Diſſonance diminuée : ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 3^ce^. diminuée au-deſſous, *re* ♯ *fa la ut*.

La note qui porteroit cet accord ſeroit *Sixieme-note* d'un mode mineur, & annonceroit un *Repos* ſur la Cinquieme-note.

♭ 6
× 4
3

ACCORD de *Triton avec tierce & ſixte mineures*, compoſé de tierce mineure, quarte ſuperflue & ſixte

Signes des Accords.

mineure, comme *la ut re* ♯ *fa*. La tierce de cet accord en eſt la Diſſonance diminuée : ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 5te. diminuée au-deſſous, *re* ♯ *fa la ut*.

La note qui porteroit cet accord ſeroit primitivement Note-principale d'un mode mineur, mais elle prendroit en partie le caractere de *Quatrieme-note*, & annonceroit un *Repos* ſur la Cinquieme-note, ſoit qu'elle paſſât réellement à cette cinquieme-note, ou ſimplement à ſa tierce majeure.

Cette note eſt Diſſonance mineure primitive elle-même.

♮ 4
× 2

ACCORD de *Seconde-ſuperflue avec quarte juſte*, compoſé de ſeconde ſuperflue, quarte & ſixte majeure, comme *ut re* ♯ *fa la*. La ſixte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive : ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 7me. diminuée au-deſſous, *re* ♯ *fa la ut*.

La note qui porteroit cet accord

Signes des Accords.

ſeroit primitivement *Médiante* d'un mode mineur, & prenant en partie le caractere de *Sixieme-note*, elle annonceroit un *Repos* ſur la Cinquieme-note du ton primitif, en paſſant à l'un des ſons de l'accord de cette cinquieme-note.

Cette note eſt Diſſonance diminuée elle-même.

ARTICLE II.

Accords dérivés par Suppoſition.

9 4 7 5 ✻ ACCORD de *Onzieme-diminuée*, compoſé de quinte (rendue juſte par un diéſe ou un béquarre), ſeptieme diminuée, neuvieme mineure & onzieme diminuée, comme *ſol* 𝄪 *re* 𝄪 *fa la ut.* La neuvieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la onzieme en eſt la Diſſonance diminuée, la ſeptieme n'y eſt qu'une diſſonance Accidentelle, (voyez *Note* 18, page 51) : ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 5te. au-deſſus (j'entends 5te. *juſte*), *re* 𝄪 *fa la ut.*

Signes des Accords.

La note qui porteroit cet accord ſeroit *Note-ſenſible* d'un mode mineur, & annonceroit un *Repos* ſur la Cinquieme-note, ſoit en y paſſant réellement, ſoit en reſtant ſur le même degré, au lieu d'aller à la tonique.

♮7
×5
4

ACCORD de *Quinte-ſuperflue avec quarte & ſeptieme mineure*, compoſé de quarte, quinte ſuperflue, ſeptieme mineure & neuvieme majeure, comme *ſol re ⧓ fa la ut* (60). La neuvieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la quarte en eſt la Diſſonance diminuée; la ſeptieme n'y eſt qu'une diſſonance Accidentelle : ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 5te. ſuperflue au-deſſus *re ⧓ fa la ut.*

(60) La quinte ſuperflue faiſant partie de cet accord, j'ai cru devoir me conformer à l'uſage de la pratique pour en énoncer la conſtruction. Il eſt évident que cet accord eſt naturellement compoſé de quinte, ſeptieme, neuvieme & onzieme, ainſi que l'accord précédent, duquel celui-ci ne differe que par le ſon de ſuppoſition (le *ſol*) qui eſt ici un demi-ton mineur plus bas.

Signes des Accords.

La note qui porteroit cet accord seroit *Septieme-note* (*Introduction*, page 28) d'un mode mineur, mais elle annonceroit un *Repos* sur la Cinquieme-note, soit qu'elle y passât réellement, soit qu'elle fût élevée d'un demi-ton mineur.

♮ 9
× 7
6

ACCORD de *Septieme-superflue avec sixte & neuvieme mineures*, composé de sixte mineure, septieme majeure, neuvieme mineure & onzieme, comme *mi re* ⧓ *fa la ut* (61). La onzieme de cet accord en est la Dissonance mineure primitive, la sixte en est la Dissonance diminuée ; la neuvieme n'y est qu'une dissonance Accidentelle : son accord fondamental est celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 7me. majeure au-dessus *re* ⧓ *fa la ut.*

---

(61) La vraie construction de cet accord est la suivante :

7me, 9me, 11me, 13me.

Si je me suis servi du terme de *superflue* dans le nom que je donne à cet accord, c'est pour le rapprocher de ce qui est connu, comme j'ai fait à l'égard de sa construction ; (voyez *Note* 42, page 93).

Signes des Accords.

La note qui porteroit cet accord ſeroit *Cinquieme-note*, & ſon accord annonceroit un Repos prochain ſur la même note.

ARTICLE III.

Accord particulier par Suppoſition.

Le même principe qui autoriſe l'accord de Neuvieme donné à la Septieme-diminuée, page 75, peut en fournir un ſemblable pour celui de *Septieme & tierce diminuées.* Il ſeroit formé, ainſi que l'autre, de l'addition d'une tierce au-deſſous du ſon fondamental de l'accord de ſubſtitution : Tierce qui, dans ce cas, ne devra être regardée, comme je l'ai dit *Note* 33, (ibid.), que comme un ſon par ſuppoſition, quoique, dans ſon origine, ce ſon ſoit lui-même le fondamental de l'accord primitif que repréſente celui de Subſtitution ; mais ce dernier accord doit être regardé ici comme fondamental propre, &, pour ainſi dire, comme indépendant de celui dont il tire ſon origine.

9 ♯ ♯ ACCORD de *Neuvieme-mineure avec tierce majeure & fauſſe quinte*, compoſé de tierce majeure, quinte diminuée, ſeptieme mineure & neuvieme mineure, comme *ſi re fa la ut.* La ſeptieme de cet accord en eſt la Diſſonance mineure primitive, la neuvieme en eſt la Diſſonance diminuée : ſon accord fondamental eſt celui de *Septieme & tierce diminuées* de la 3^ce^. majeure au-deſſus, *re fa la ut.*

La note qui porteroit cet accord ſeroit primitivement *Seconde-note* d'un mode mineur ; mais par le *Repos* ſur la Cinquieme-note, que ſon accord annonce, elle pourroit être regardée comme la dominante de cette cinquieme-note.

CHAPITRE II.

Accords par ſuppoſition dérivés de celui de la Sous-dominante.

J'Ai fait preſſentir, dans la premiere Partie, page 71, qu'on pourroit donner à la ſous-dominante, un accord de Suppoſition de plus, & une autre ſorte de Neuvieme. En effet, ſi, dans le ton d'*ut*, par exemple, la ſimple dominante *re fa la ut* produit une *Neuvieme* par l'addition de *ſi* au-deſſous de ſon accord, & une *Onzieme* par l'addition de *ſol;* la Sous-dominante de ce même Ton, *fa la ut re*, doit produire également une Neuvieme, par l'addition de *ſi*, au-deſſous de ſon accord, & une Onzieme par l'addition de *ſol.*

On peut obſerver que le *ſi* ajouté ici au-deſſous de *fa*, Son fondamental de l'accord, formant avec lui une quinte diminuée, il en réſulte que le Son qu'on ajoute au-deſſous d'une Sous-dominante, pour former un accord de Neuvieme, doit néceſſairement être une fauſſe quinte, & non une quinte juſte, puiſqu'on ſortiroit du

mode ſi on vouloit rendre juſte cet intervalle. Ainſi l'accord de Neuvieme, qui fait l'objet de ce Chapitre, eſt abſolument différent de celui qu'on a vu dans la premiere Partie de cet Ouvrage, page 69. En effet, celui-là eſt formé par l'addition d'une quinte juſte au-deſſous du ſon fondamental, tandis que celui-ci l'eſt par une quinte diminuée (62) ; auſſi la note qui porte l'accord que je propoſe a-t-elle un caractere décidé qui peut ſervir à indiquer le ton, comme on le verra bientôt.

---

(62) De la différence de cet Intervalle, il réſulte une autre différence entre l'accord de la page 69 & celui-ci. L'accord cité comporte une modulation compliquée, une double modulation, comme je l'ai expliqué dans la *Note*, page 71, à l'occaſion de l'Exemple XXIX de la *Génération Harmonique*, au lieu que l'accord dont il s'agit ici, n'étant compoſé que de notes fournies par ſon propre mode, s'y trouve tout renfermé.

On pourroit remarquer que l'accord de la page citée eſt fondé ſur la liberté qu'on a, en arrivant à une tonique, de la rendre ſur le champ Dominante-tonique ; & c'eſt cette même licence, ou, pour mieux dire, l'intention, que l'Auteur a eu de l'employer, qu'il faut ſuppoſer dans l'accord de l'Exemple XXIX de la *Génération Harmonique*. Ainſi le *re* ſur lequel on arrive, dans cet Exemple, après

Comme les intervalles, qui composent ces nouveaux accords, ne sont pas toujours du

---

l'accord de Neuvieme, étant considéré comme Dominante-tonique du mode de *sol* (*), donne la liberté de faire dépendre de ce mode le son par supposition *ut*, de l'accord fondamental *sol si re mi*.

Du reste, ce son par supposition peut former, avec le fondamental, une quinte juste, pour deux raisons : la premiere, c'est qu'il annonce en son particulier le mode auquel on a dessein de passer : en second lieu, il a plus d'analogie avec l'accord qui doit le suivre, puisqu'il sert de préparation à sa dissonance : car ce son est le même que celui qui va former la septieme dans l'accord suivant. D'où l'on peut conclure que le son par supposition qu'on ajoute au-dessous d'une Sous-dominante, pour former un accord de Neuvieme, peut également bien être une fausse quinte ou une quinte juste, c'est-à-dire, appartenir au mode actuel ou au mode prochain ; mais l'on doit observer que l'accord qui résulte de la quinte juste, quoiqu'il annonce, pour ainsi dire, plus de science & de raisonnement dans celui qui en fait usage, est par cela même moins simple, moins naturel que celui que fournit la fausse quinte, lequel ne suppose ni licence dans sa formation, ni dessein de modulation dans son emploi.

(*) Cette *considération* est un peu trop marquée, dans l'Exemple cité, par le retranchement d'un second Diése, qui auroit dû être à la Clé. Il faut croire que ce retranchement n'a été fait que pour être dispensé de mettre un Béquarre au-devant de l'*ut* qui porte l'accord de Neuvieme dont il s'agit.

même genre, puiſque la Sous-dominante d'un mode majeur differe, par la tierce, de celle d'un mode mineur, je diviſerai ce Chapitre en deux Sections. La premiere roulera ſur les accords propres au Mode majeur, & la ſeconde ſur ceux du Mode mineur. Les exemples ſeront toujours dans le ton d'*ut*.

Signes des Accords.

SECTION PREMIERE.

Accords pour le Mode majeur.

ARTICLE I.

Accord formé par une quinte diminuée, ajoutée au-deſſous du Son fondamental.

9: 8 ACCORD qu'on pourroit appeller *Neuvieme-conſonante avec fauſſe quinte*, compoſé (en ſe conformant à la pratique) de tierce mineure, quinte diminuée, ſeptieme mineure & neuvieme mineure, ou, ſelon ce que j'ai fait obſerver, *Note* 29, page 70, compoſé de quinte diminuée, ſeptieme mineure, neuvieme mineu-

Signes des Accords.

re & dixieme mineure, comme *si fa la ut re.*

La tierce (ou dixieme) de cet accord en eſt la Diſſonance majeure, la ſeptieme & la neuvieme n'y ſont que des diſſonances Accidentelles, (voyez *Note* 29, *ibid.* pour ce qui regarde la neuvieme): ſon accord fondamental eſt celui de *Sixte-diſſonante*, avec tierce majeure, de la 5te. diminuée au-deſſus, *fa la ut re.*

Toute Note qui porte cet accord eſt *Note-ſenſible* d'un mode majeur.

ARTICLE II.

Accord formé par une ſeptieme, ajoutée au-deſſous du Son fondamental.

9 4 : ACCORD qu'on pourroit appeller *Onzieme-conſonante*, compoſé de quinte, ſeptieme mineure, neuvieme majeure & onzieme, en ſe conformant à la pratique, ou de ſeptieme, neuvieme, onzieme & douzieme, ſelon la nature de l'ac-

Signes des Accords.

cord (63), comme *sol fa la ut re.* La quinte de cet accord (ou douzieme) en eſt la Diſſonance majeure ; la ſeptieme, la neuvieme & la onzieme n'y ſont que des diſſonances apparentes & Accidentelles (64) : ſon accord fondamental eſt la *Sixte-diſſonante*, avec tierce majeure, de la 7me. mineure au-deſſus, *fa la ut re.*

Toute Note qui porte cet accord eſt *Cinquieme-note* d'un mode majeur.

---

(63) Comme il ne peut y avoir aucun ſon intermédiaire entre le fondamental & celui qui eſt ajouté, il s'enſuit que c'eſt par le ſon fondamental même, qui eſt ici une ſeptieme, que doit commencer la conſtruction de l'accord.

(64) De ces trois intervalles, l'un eſt le ſon fondamental, l'autre ſa tierce, l'autre ſa quinte ; nul par conſéquent n'eſt proprement Diſſonance, ſi ce n'eſt par comparaiſon au ſon ajouté. Or ce ſon ajouté, ce ſon *par ſuppoſition*, n'étant pas du corps de l'harmonie, ne peut par conſéquent y rien changer, y rien ordonner. Ces trois intervalles doivent conſtamment ſuivre chacun leur marche propre, & preſcrite par la Baſſe-fondamentale, ſans égard à ce qu'ils peuvent être par rapport au ſon étranger.

Signes des Accords.

SECTION II.

Accords pour le Mode Mineur.

ARTICLE I.

Acccord formé par une quinte diminuée, ajoutée au-dessous du Son fondamental.

9 : 7

ACCORD qu'on pourroit appeller *Neuvieme-consonante avec septieme diminuée*, composé de tierce mineure, quinte diminuée, septieme diminuée & neuvieme mineure (ou 5te. 7me. 9me. & 10me.), comme *si* ♮ *fa la* ♭ *ut re.* La tierce de cet accord (ou 10me.) en est la Dissonance majeure ; la septieme & la neuvieme n'y sont que des dissonances Accidentelles, (voyez *Note* 29, page 70) : son accord fondamental est la *Sixte-dissonante*, avec tierce mineure, de la 5te. diminuée au-dessus, *fa la* ♭ *ut re.*

Toute Note qui porte cet accord est *Note-sensible* d'un mode mineur.

Signes des Accords.

ARTICLE II.

Accord formé par une ſeptieme, ajoutée au-deſſous du Son fondamental.

♭9 4: ACCORD qu'on pourroit appeller *Onzieme-conſonante avec neuvieme mineure*, compoſé de quinte, ſeptieme mineure, neuvieme mineure & onzieme (ou 7me. 9me. 11me. & 12me.), comme *ſol fa la ♭ ut re*. La quinte de cet accord (ou 12me.) en eſt la Diſſonance majeure ; la ſeptieme, la neuvieme & la onzieme n'y ſont que des diſſonances Accidentelles, (voyez la *Note* précédente) : ſon accord fondamental eſt la *Sixte-diſſonante*, avec tierce mineure, de la 7me. mineure au-deſſus, *fa la ♭ ut re*.

Toute Note qui porte cet accord eſt *Cinquieme-note* d'un mode mineur (65).

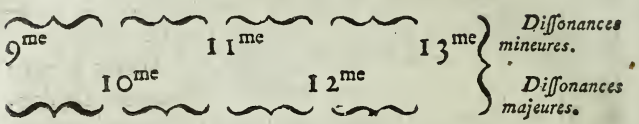
(65) Je dois avertir que les noms que j'ai propoſés, pour les accords de ce Chapitre, ſont plus conformes

formes à la conſtruction de pratique, ſous laquelle je les ai premierement préſentés, qu'à leur conſtruction eſſentielle & propre. Il eſt hors de doute que les accords que j'ai appellés de *Neuvieme*, ſeroient plutôt des accords de *Dixieme*, ſi l'on conſultoit la Baſſe-fondamentale, & qu'on voulût ſuivre la progreſſion obſervée dans les accords connus de Septieme, de Neuvieme & de Onzieme, où le ſon le plus haut, & qui eſt en même tems la diſſonance de l'accord, lui donne, comme on voit, ſa dénomination. De même les accords que j'ai appellés de *Onzieme*, à cauſe de la conformité qu'ils ont avec ceux auxquels en effet ils reſſemblent, ſeroient plutôt, ſur les mêmes principes, de vrais accords de *Douzieme*, puiſque leur Son extrême eſt une Douzieme, laquelle eſt également la Diſſonance de l'accord, ainſi que la dixieme l'eſt dans les premiers.

Si jamais on donnoit leurs vrais noms à ces accords, on pourroit alors, en rangeant ces noms ſelon l'ordre naturel des Nombres qui les expriment, dreſſer une formule dont l'uſage ſeroit de préſenter d'abord ſous un même point de vue tous les accords par ſuppoſition en général, & où cependant l'on diſtingueroit facilement les accords qui proviennent du fondamental de la Sous-dominante, d'avec ceux que fourniſſent les différentes ſortes d'accords de ſeptieme; diſtinction très-néceſſaire, eſſentielle même pour ce qui regarde le genre de la Diſſonance de ces accords & la marche que cette diſſonance doit tenir.

Formule

Formule repréſentant par ordre les accords de Suppoſition.



On obſerveroit que les accords qui ſont déſignés par les nombres impairs, & qui forment comme la ligne ſupérieure de cette formule, ſont dérivés d'un accord de Septieme, pris en général; & que ceux qui ſont déſignés par les nombres pairs (10, 12) ſont dérivés de l'accord fondamental de la Sous-dominante. On pourroit remarquer encore que dans les accords contenus dans la ligne ſupérieure la Diſſonance eſt mineure, & doit être ſauvée en deſcendant, & que, dans les accords de la ligne inférieure, la Diſſonance eſt majeure, & doit ſe ſauver en montant.

Du reſte, ſous les noms de *Neuvieme* & de *Onzieme*, je comprends tant les deux ſortes de Quintes-ſuperflues, que la Septieme dite fauſſement *Superflue*. Ces accords ne ſont eſſentiellement, & dans le vrai, que des Neuviemes ou des Onziemes, dont la quinte dans les unes eſt ſuperflue, & dont la ſeptieme, dans l'autre, n'eſt ſimplement qu'une ſeptieme majeure : la diſtinction qu'on a miſe entre ces accords eſt l'effet de la ſenſation que faiſoient ſur l'oreille & l'eſprit des Muſiciens certains intervalles qui les épouvantoient autrefois. Faut-il s'étonner ſi les noms qu'ils ont impoſés à ces accords, ne ſont pas toujours conformes à leur nature ! Enfin, ſous le nom de Treizie-

CHAPITRE III.

Accords par ſuppoſition pour les Dominantes.

PUISQUE dans l'accord appellé de *Septieme-ſuperflue avec ſixte* la note par ſuppoſition forme un intervalle de ſeptieme avec le ſon grave & fondamental de l'accord de *Septieme-diminuée*, ne pourroit-on pas de même dans les autres ſortes d'accords de *Septieme*, outre la tierce & la quinte qu'on s'eſt contenté d'ajouter au-deſſous de leur ſon fondamental, y placer encore l'intervalle de ſeptieme, d'où réſulteroient de nouveaux accords, & par conſéquent de nouveaux moyens pour varier les effets de l'Harmonie? Si les ſons par ſuppoſition ſont regardés, dans les principes de cette Scien-

me, je comprends encore l'accord dit de Septieme-ſuperflue avec ſixte, puiſqu'en effet cet accord n'eſt autre choſe, ſelon la conſtruction naturelle, qu'un accord de Treizieme; (voyez la premiere Partie, page 77).

Je deſire que cet Exemple & la méthode que j'y puiſe ne reſtent pas inutiles.

ce, comme *ſurnuméraires*, comme des *notes de goût*, des *notes hors d'œuvre*, *ſans leſquelles & avec leſquelles l'Harmonie ſuit également ſon cours naturel* (*), rien ne ſemble devoir empêcher l'addition de l'intervalle que je propoſe.

Dès que ce nouveau ſon ne ſera, ainſi que dans les accords par ſuppoſition connus, que comme ſurnuméraire, qu'il ne ſera qu'un hors d'œuvre qui ne ſçauroit en aucune maniere interrompre ce *cours naturel* que doit ſuivre l'harmonie, ne ſeroit-ce pas circonſcrire l'Art que de ne vouloir pas profiter de tout ce que peut fournir le principe de la Suppoſition?

J'ai oſé préſenter de nouveaux accords altérés, je ne dois plus craindre de propoſer les ſuivans, qui ne ſubiſſent aucune altération, & dont toute la diſcordance, ne provenant que d'un ſon qui ne tient pas au corps de l'harmonie eſſentielle & fondamentale, peut très-bien être contre-balancée par l'effet propre à cette harmonie fondamentale.

(*) Termes du Fondateur des Principes de l'Harmonie, dans ſa *Diſſertation ſur les différentes Méthodes d'Accompagnement*, page 18; dans ſon *Traité de l'Harmonie*, page 74, & ailleurs.

Voici comment je procede pour la formation de ces accords.

Par exemple, lorſqu'au-deſſous de la Septieme *la ut mi ſol* on ajoute la tierce *fa*, on a l'accord de neuvieme *fa la ut mi ſol ;* lorſqu'on y ajoute la quinte *re*, on a l'accord de onzieme *re la ut mi ſol.* Ajoutons à préſent la ſeptieme *ſi*, & nous aurons l'accord *ſi la ut mi ſol*, compoſé de 7me, 9me, 11me & 13me ; ou, pour le rapprocher des idées de la pratique, compoſé de 6te, 7me, 9me & 11me, tel que celui de Septieme-ſuperflue avec ſixte ; (voyez la premiere Partie, page 77).

Suppoſons à préſent, pour un ſecond exemple, l'accord-ſenſible *la ut* ♯ *mi ſol.* On ſçait qu'une tierce majeure, placée au-deſſous d'un accord-ſenſible quelconque, produit un accord de Quinte-ſuperflue, & qu'une quinte, ajoutée au-deſſous du même accord fondamental, produit un autre accord appellé, quoiqu'improprement, de Septieme-ſuperflue ; or ajoutons encore au-deſſous de *la ut* ♯ *mi ſol* la ſeptieme *ſi* ou *ſi* ♭, & nous aurons les accords *ſi la ut* ♯ *mi ſol* ou *ſi* ♭ *la ut* ♯ *mi ſol ;* le premier, compoſé (ſelon la pratique) de ſixte mineure, ſeptieme mineure, neuvieme majeure & onzieme ; & le ſecond, de ſixte ma-

jeure, ſeptieme majeure, neuvieme, vraiment ſuperflue, & onzieme ſuperflue.

Du reſte, dans ces accords, il ne peut jamais y avoir que la ſixte (ou treizieme) qui, ſelon la Baſſe-fondamentale, doive être réputée diſſonance; les autres intervalles, ſuperflus ou juſtes, ne ſont diſſonans qu'accidentellement, c'eſt-à-dire, par comparaiſon au ſon ajouté, qui, comme l'on ſçait, n'étant pas du corps de l'harmonie, puiſqu'il lui eſt étranger, ne ſçauroit ôter à ces intervalles le caractere primitif de conſonans, qu'ils reçoivent de la Baſſe-fondamentale. Ainſi j'appellerai ces intervalles, comme j'ai nommé leurs ſemblables, *Diſſonances Accidentelles.* A l'égard de la conſtruction de ces accords je me conformerai à l'uſage de la Pratique, ainſi que pour les noms & les ſignes que je leur donne (66).

---

(66) J'ai cru devoir ſuivre en ceci les idées reçues, afin que ces accords ne paruſſent pas plus ſinguliers qu'ils ne ſont. Si jamais ils ſont adoptés, on ſera toujours à tems, en les enviſageant ſous l'aſpect qu'ils doivent l'être, de leur donner des noms plus conformes à leur nature & à leur vraie conſtruction.

Signes des Accords.

SECTION PREMIERE.

Accord dérivé d'une Simple-ſeptieme.

9 4 6 ACCORD de *Onzieme avec ſixte*, compoſé de ſixte, ſeptieme, neuvieme & onzieme. Tous ces intervalles doivent ſe prendre tels qu'ils ſont dans le Mode où l'on eſt, c'eſt-à-dire, majeurs ou mineurs, &c. Voyez ce que j'ai dit à ce ſujet dans la premiere Partie de cet Ouvrage, page 54. La ſixte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure ; la ſeptieme, la neuvieme & la onzieme n'y ſont que des diſſonances Accidentelles : ſon accord fondamental eſt celui de *Simple-ſeptieme* de la 7me au-deſſus.

La note qui porteroit cet accord ne peut être conſidérée que comme ſeptieme au-deſſous d'une ſimple dominante (*), & toutes les notes du ton, excepté la *Sixieme-note* pourroient porter cet accord.

(*) *Voyez page 54.*

Signes des Accords.

SECTION SECONDE.

Accords dérivés du Senſible.

× 9
4
6

ACCORD de *Onzieme avec neuvieme majeure & ſixte mineure*, compoſé de ſixte mineure, ſeptieme mineure, neuvieme majeure & onzieme, comme *la ſol ſi re fa*, ou *la fa ſol ſi re*. La ſixte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure ; la ſeptieme, la neuvieme & la onzieme n'y ſont que des diſſonances Accidentelles : ſon accord fondamental eſt le *Senſible* de la 7me mineure au-deſſus, *ſol ſi re fa*.

Toute note qui porteroit cet accord, ſeroit ou *Sixieme-note* d'un mode majeur, ou la *ſixieme* majeure d'une mode mineur.

× 9
× 4
6

ACCORD de *Onzieme-ſuperflue avec ſixte*, compoſé de ſixte majeure, ſeptieme majeure, neuvieme ſuperflue & onzieme ſuperflue, comme *la* ♭ *ſol ſi* ♮ *re fa*, ou,

la ♭ *fa ſol ſi* ♮ *re.* La ſixte de cet accord en eſt la Diſſonance mineure ; la ſeptieme, la neuvieme & la onzieme n'y ſont que des diſſonances Accidentelles : ſon accord fondamental eſt le *Senſible* de la 7me majeure au-deſſus, *ſol ſi* ♮ *re fa.*

Toute note qui porteroit cet accord, ſeroit *Sixieme-note* d'un mode mineur.

CHAPITRE IV.

De la ſucceſſion des accords propoſés dans cette troiſieme Partie.

TOus les accords de ſubſtitution altérés étant contenus dans le fondamental dont ils dérivent, c'eſt-à-dire, dans celui de *Septieme & tierce diminuées*, & celui-ci n'ayant, ainſi que la Septieme diminuée ordinaire, aucune ſucceſſion en propre, on doit lui donner la même qu'on donneroit à l'*Accord-ſenſible avec fauſſe quinte*, dont il tient la place. Voyez pour cela le Chapitre V de la ſeconde Partie, page 149.

Quant aux accords de ſuppoſition dérivés ſoit de la Sous-dominante, ſoit des diverſes Dominantes, des deux Chapitres précédens, il faut, à l'égard de la ſucceſſion qu'on doit

leur donner, consulter leurs accords fondamentaux respectifs. Ainsi voyez dans le Chapitre III de la seconde Partie, page 132, ce qui concerne la Dominante, la Sous-dominante & les simples dominantes (*Sect.* 1 & 2). Voyez encore les Sections 3 & 4 du même Chapitre pour tout ce qui peut s'appliquer aux unes & aux autres de ces notes de caractere.

J'ajouterai seulement ici au sujet de l'emploi des nouveaux accords par supposition que j'ai donnés aux dominantes, qu'on pourroit tirer de ces accords divers secours dans la pratique de l'harmonie.

Par exemple, l'accord qui dérive d'une Simple-septieme (page 183), fournit le moyen de former un *Point d'orgue* sur différens degrés d'un mode, principalement sur la tonique, la médiante & la dominante, en employant pendant ce point d'orgue, les diverses successions de dominantes que l'on connoît : 1°. Celle de quinte, comme *ut*, *fa*, *si*, *mi*, &c. ; 2°. celle qui est alternativement de tierce & de quinte, comme *ut*, *la*, *re*, *si*, *mi*, &c. ; 3°. celle de tierce & de seconde, *ut*, *la*, *si*, *sol*, *la*, &c. Non-seulement les trois notes que j'ai nommées peuvent former un Point d'orgue pendant le cours de ces dominantes, mais on trouvera que toutes les notes de la Gamme

pourront également en former un, ſi on le fait commencer dès que ces notes peuvent entrer dans l'harmonie de quelqu'une de ces dominantes. Ce qui arrive à la premiere dominante, pour la Quatrieme & la Sixieme notes ; & pour la Note ſenſible, à la ſeconde ou à la troiſieme dominante, ſelon la marche qu'on aura priſe (67).

---

(67) Au reſte, par *Point d'orgue*, je n'entends point ces Tenues de Baſſe pratiquées par certains Organiſtes, où à la faveur de la légéreté de leur main l'oreille n'a pas le tems d'être offenſée de tous ces ſons hors de Mode & de la Sphere que l'harmonie qu'ils font correſpondre à cette ſorte de Baſſe, lorſqu'ils n'ont pu trouver la véritable. Je n'entends pas non plus ces *Taſto ſolo*, dans la muſique, qu'on prend le bon parti de ne pas chiffrer ; encore moins ce que les Italiens appellent *Cadenza*, où le Chanteur paſſe à ſon gré par toute ſorte de ſons pendant la Tenue de la Baſſe ; tenue que ceux qui ont encore de l'oreille abandonnent aujourd'hui, à la moindre menace de commotion déſagréable, pour y revenir enſuite lors du *Tril* qui, en annonçant que le Chanteur n'imagine plus rien, les avertit qu'ils peuvent en ſûreté reprendre la *Cadenza* pour la terminer. Le Point d'orgue que fourniſſent mes accords de ſuppoſition peut très-bien être Chiffré, & les divers ſons, par leſquels on paſſe pendant qu'il tient, peuvent être traités comme notes d'harmonie, puiſqu'ils entrent dans le grouppe de l'accord.

On pourroit ſouhaiter quelques Exemples en notes de muſique, tant pour cet accord, que pour ceux que j'ai dérivés de l'Accord-ſenſible ; mais ce que j'ai déja dit à cet égard, pourra ſuffire aux perſonnes intelligentes. Je craindrois que ces Exemples ne devinſſent une ſource d'écarts pour ceux qui ne s'inſtruiſent que par les yeux.

F I N.

CARTE DES ACCORDS DE MUSIQUE,
Selon le Systeme de la Basse-Fondamentale.

Accords Consonans.

Accords Fondamentaux. — Accords dérivés des Fondamentaux par renversement. — Accords dérivés des Fondamentaux par supposition. — Accords avec des Retranchements.

(a) Traité des Accords, Premiere Partie, Page 32.
(b) Ibid. P. 47.
(c) Ibid. P. 49.
(d) Ibid. Introduction, Chap. 5, 8, 3, P. 27 et 28.

Accord-parfait (a) — Sixte (b) — Sixte-quarte (c)

Son Fondamental — Cinquieme-note (d)

Tonique. — Médiante.

Accords Dissonans.

Article Premier.

(a) 1re Part. P. 40.
(b) P. 50.
(c) P. 50.
(d) P. 51.
(e) P. 50.
(f) P. 51.
(g) P. 52.
(h) P. 60. 61.
(i) Introd. P. 28.

Dissonance Mineure

Accord-sensible (a) — Fausse-quinte (b) — Sixte-sensible (c) — Triton (d) — Neuvieme-Mineure (e) — Quinte-superflue (f) — Septieme-superflue (g) — Septiemes-superflues incomplètes (h)

Son Fondamental

Dominante-Tonique. — Note-sensible. — Seconde-note. — Quatrieme-note — Médiante d'un Mode majeur. — Médiante d'un Mode mineur. — Note-principale (i) — Notes-principales (i)

Article Second.

Nota. Tous les accords de cet Article, excepté la Neuvieme marquée A, ne donnent aux notes qui les portent, aucun rang déterminé pour le Ton.

(a) 1re Part. P. 40.
(b) P. 55.
(c) P. 55.
(d) P. 55.
(e) P. 56.
(f) P. 58.
(g) P. 57.
(h) P. 60, 61.

Dissonance Mineure

Simple-septieme (a) — Grande-sixte (b) — Petite-sixte (c) — Seconde (d) — Neuvieme (e) — Neuvieme avec septieme diminuée (f) — Onzieme (g) — Onziemes incomplètes (h)

Son Fondamental

Dominante-simple. — Note-sensible d'un Mode mineur.

Article Troisieme.

(a) Ibid. P. 38, 63.
(b) P. 64.
(c) P. 66.
(d) P. 67.
(e) P. 69.
(f) Troisieme Partie, Chap. Section 1. Art. 1. Sect. 2. Art. 1. Sect. 1. Art. 2. Sect. 2. Art. 2.
(h) Introd. P. 28.

Dissonance majeure

Sixte-dissonante (a) — Tierce-quarte dissonante (b) — Seconde dissonante (c) — Septieme consonante (d) — Neuvieme consonante (e) — Autre Neuvieme consonante (f) — Onzieme consonante (g)

Son Fondamental

Sous-dominante. — Sixieme-note — Note-principale (h) — Seconde-note — Quatrieme-note d'un mode à la quarte du principal — Note-sensible. — Cinquieme-note (h)

Accords Dissonans et par Substitution,
Propres au seul Mode Mineur.

(a) 1re Part. P. 41.
(b) P. 72.
(c) P. 74.
(d) P. 74.
(e) P. 75.
(f) P. 76.
(g) P. 77.
(h) Introd. P. 28.

Dissonance diminuée — Dissonance Mineure

Septieme-diminuée (a) — Sixte-sensible avec fausse quinte (b) — Triton avec Tierce mineure (c) — Seconde-superflue (d) — Neuvieme-mineure avec Tierce majeure (e) — Quinte-superflue avec quarte (f) — Septieme-superflue avec sixte mineure (g)

Son Fondamental

Note-sensible — Seconde-note. — Quatrieme-note. — Sixieme-note — Cinquieme-note (h) — Médiante. — Note-principale (h)

Accords Dissonans Altérés,
Propres au seul Mode Mineur.

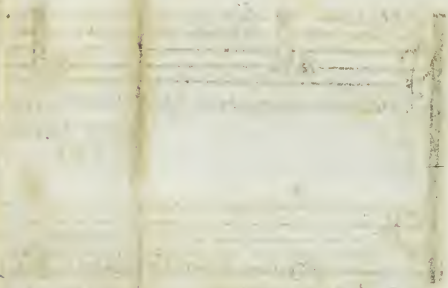
(a) 1re Part. P. 86.
(b) P. 89.
(c) P. 90 et 78.
(d) P. 90.
(e) P. 91.
(f) P. 92.
(g) P. 93.
(h) P. 86.
(i) Introd. P. 28.

Dissonance Mineure

Accord-sensible avec fausse quinte (a) — Fausse-quinte avec tierce diminuée (b) — Sixte-superflue (c) — Triton avec sixte Mineure (d) — Neuvieme avec septieme diminuée et quinte juste (e) — Quinte-superflue avec septieme Mineure (f) — Septieme-superflue avec neuvieme Mineure (g)

Son Fondamental

Dominante-mixte (h) et Seconde-note. — Quatrieme-note devenue Sensible — Sixieme-note. — Note principale (i) — Note-sensible — Septieme-note (i) — Cinquieme-note (i) — Grace par Mad. Oy.



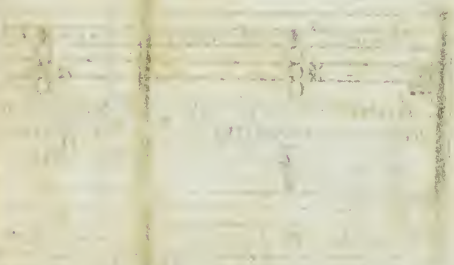


TABLE ALPHABÉTIQUE DES ACCORDS contenus dans la troiſieme Partie.

G

GRande-ſixte ſuperflue, *Page* 162

N

Neuvieme-conſonante avec fauſſe quinte, 172
Neuvieme-conſonante avec ſeptieme diminuée, 175
Neuvieme-mineure avec tierce majeure & fauſſe quinte, 168

O

Onzieme avec neuvieme majeure & ſixte mineure, 184
Onzieme avec ſixte, 183
Onzieme-conſonante, 173
Onzieme-conſonante avec neuvieme mineure, 176
Onzieme-conſonante avec ſeptieme diminuée, 175
Onzieme-diminuée, 164
Onzieme-ſuperflue avec ſixte, 184

Q

Quinte-ſuperflue avec quarte & ſeptieme mineure, 165

S

Seconde-ſuperflue avec quarte juſte, 163
Septieme & tierce diminuées, 161
Septieme-ſuperflue avec ſixte & neuvieme mineures, 166

T

Triton avec tierce & ſixte mineure, 162

Fin de la Table des Accords.

APPROBATION.

J'Ai examiné, par ordre de Monseigneur le Chancelier, le *Traité des Accords, & de leur Succession, selon le Système de la Basse-fondamentale*, & je crois que cet Ouvrage sera utile au Public. A Paris, le 19 Août 1763.

DE LALANDE.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE : A nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra, SALUT. Notre amé le Sieur ABBÉ ROUSSIER, Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage qui a pour titre : *Traité des Accords, & de leur Succession, selon le Système de la Basse-fondamentale*, s'il Nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Permission pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis, & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le faire vendre & débiter partout notre Royaume pendant le tems de trois années consécutives, à compter du jour de la date des Pré-

ſentes. FAISONS défenſes à tous Imprimeurs, Libraires, & autres perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire d'impreſſion étrangere dans aucun lieu de notre obéiſſance : à la charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout-au-long ſur le Regiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impreſſion dudit Ouvrage ſera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, conformément à la feuille imprimée & attachée pour modele ſous le contre-ſcel des Préſentes ; que l'Impétrant ſe conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725 ; qu'avant de l'expoſer en vente, le manuſcrit qui aura ſervi de Copie à l'impreſſion dudit Ouvrage, ſera remis, dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le Sieur DE LA MOIGNON, & qu'il en ſera enſuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle dudit Sieur DE LA MOIGNON, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier, Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France, le Sieur DE MAUPEOU : le tout à peine de nullité des Préſentes ; DU CONTENU deſquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Expoſant, & ſes ayans cauſe, pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement. VOULONS qu'à la Copie des Préſentes, qui ſera imprimée tout-au-long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, foi ſoit ajoutée comme à l'Original. COMMANDONS au premier notre Huiſſier ou Sergent, ſur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis

& néceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant Clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires : CAR TEL EST NOTRE PLAISIR. DONNÉ à Paris, le ſixieme jour du mois de Juin, l'an de grace mil ſept cent ſoixante-quatre, & de notre Regne le quarante-neuvieme. Par le Roi en ſon Conſeil, LE BEGUE.

Regiſtré ſur le Regiſtre XVI de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N°. 256, fol. 120, conformément au Réglement de 1723, qui fait défenſes, Art. 41, à toutes perſonnes, de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, autres que les Libraires & Imprimeurs, de vendre, débiter, faire afficher aucuns Livres, pour les vendre en leurs noms, ſoit qu'ils s'en diſent les Auteurs ou autrement, & à la charge de fournir à la ſuſdite Chambre neuf Exemplaires, preſcrits par l'Art. 108 du même Réglement. A Paris, 19 Juin 1764.

DESPILLY, Adjoint.

De l'Imprimerie de BALLARD, Imprimeur du Roi.